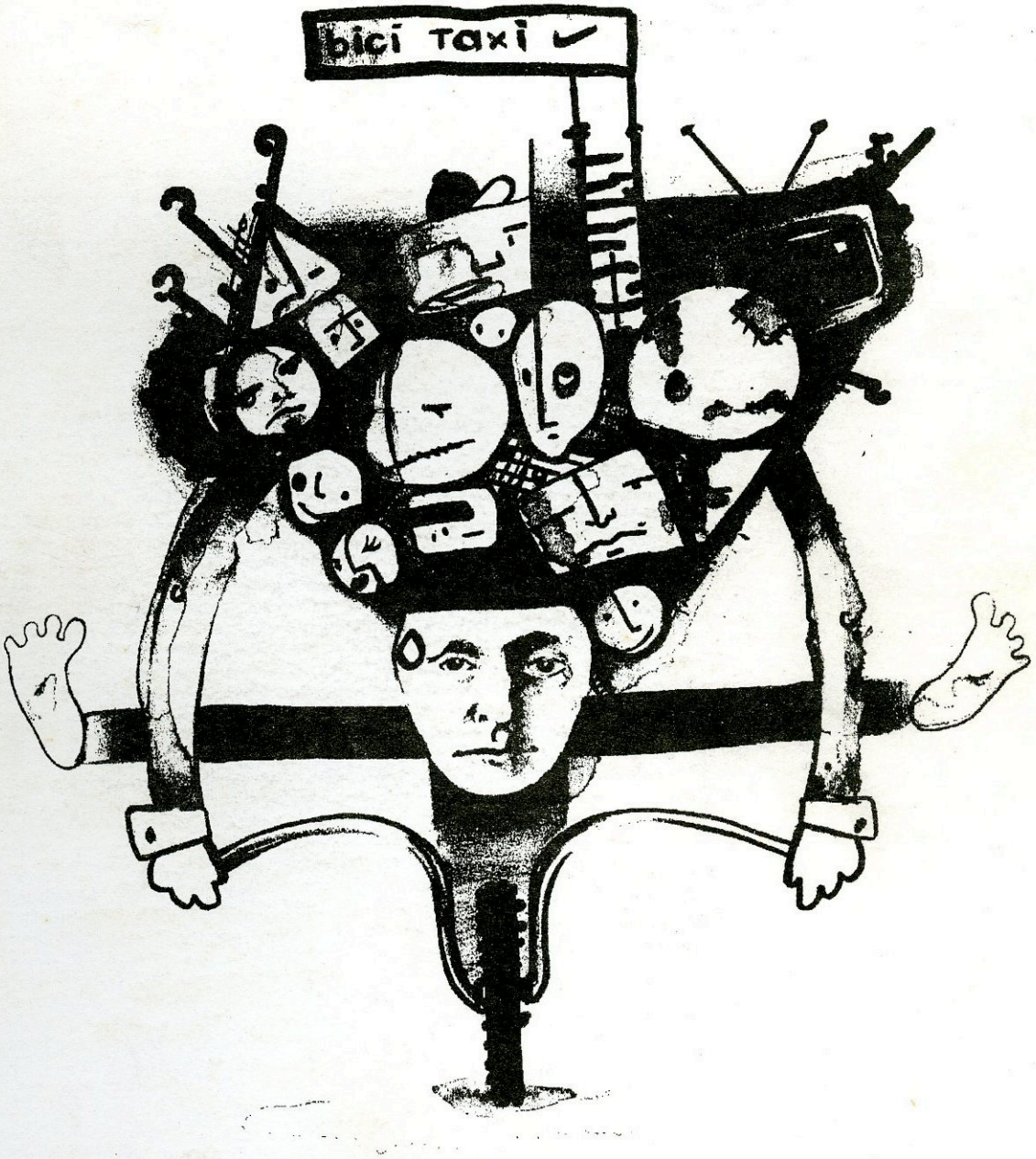
UPsalón

No. 5
Revista Estudiantil
de la Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana



AMOR EN CINCO LENGUAS >> APUNTES SOBRE CULTURA Y NACIÓN
DE ORTEGA Y GASSET AL REGUETÓN >> MAGGIE POSCRÍTICA

índice

Ensayos y artículos

La subjetividad en la narrativa histórica 3 Antonio Álvarez Pitaluga
Cultura e ilustración 12 Carlos Simón Forcade
La crisis de la cultura 17 Ariel Pérez Lazo
Apuntes sobre cultura y estudios culturales 23 Nara Araújo

Confabulaciones

1500 latas de atún 26 Jorge Enrique Lage
Torneo de miradas 31 Lien Carrazana Lau
Nuestra casa llena de sol 33 Luis Yuseff

Traducciones

Personae: Mi sueño familiar, de P. Verlaine • *Dame la lengua...*, de P. Aretino • *Ven a sentarte conmigo...*, de F. Pessoa y R. Reis • *Cuando todos los otros se habían ido a misa*, de S. Heaney • Corona, de P. Celan 37 Jesús David Curbelo

Poesía

Ha caído la cesta sobre el suelo... • A la sombra de un Arce 40 Andrés Álvarez Álvarez
La isla • El progreso 41 Gleyvis Coro
the writ • habinaria 42 Orlando Luis Pardo
Décimas del insomnio 43 José Raúl Fraguela

Dossier

Un baño de sangre en el *status* 44 Hamlet Fernández Díaz
Sobre ruedas y a todo pedal 50 Patricia Andino / Saidirys Barrera / Tahimí Mesa / Diana Saínz / Yudisley Santos
«¡Mami, no quiero más reguetón!» 56 Roberto Zurbano
Las casas siguen contando 59 Claudia Felipe / Teresa Laborde / Dianabelkis Ruz / Zaira Zarza
Otra mirada sobre la marginalidad y los antilenguajes 66 Yanelys Abreu Babí

Entrevista: Maggie en dos tiempos 71 Reinier Pérez-Hernández
Pos-presentación brevísima para una nueva era 76 Ariel Camejo

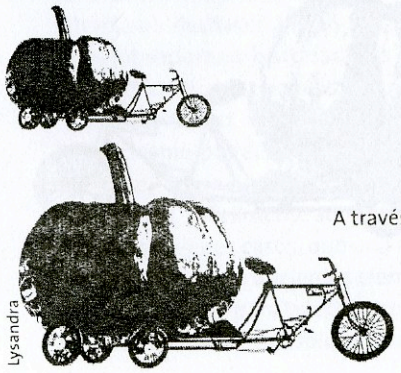
Reescrituras

Tibi gratias 77 Haydée Arango
Nihil humanum a me alienum puto 78 Yoandy Cabrera
Amaury, sencillamente 79 Elina Miranda
De maestro primario a profesor de la universidad 79 Amaury B. Carbón
Lejanía de Nara Araújo 80 Jamila M. Ríos
Manera de decir *chapeau* 80 Yoandy Cabrera
Coming home... Nara 81 Ariel Camejo
Retratos 81 Nara Araújo

Reseñas

Contra la cautela 82 Héctor Antón Castillo
A través del ámbar o continuidad del des-concierto 83 Yoandy Cabrera
Wendy´s arithmetic 86 Orlando Luis Pardo

Colaboradores 88



Lysandra

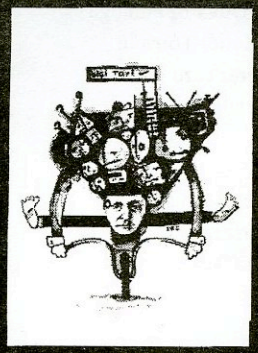


Ilustración de cubierta
Damián

Directoras
Jamila Medina Ríos
Arlén Llanio Marcelo

Editora
Yaima Rodríguez

Consejo Editorial
Rubens Riol
Yoandy Cabrera
Claudia Felipe
Antonio Cardentey
Yesel Melo
Maybelén Díaz

Diseño y composición
Alejandro Vasallo
Aliot Martín

Consejo Asesor
Rogelio Rodríguez Coronel
José Antonio Baujín
Haydée Arango
Leonardo Sarría
Ariel Camejo
Reinier Pérez-Hernández

Redacción
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo
Zapata y G
La Habana, Cuba

upsalon@fayl.uh.cu

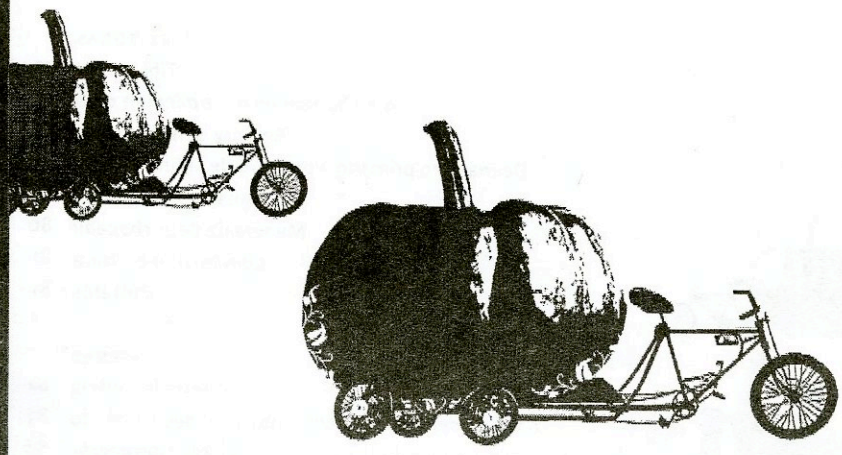
RNPS: 0538

Editorial

Upsalón se resiste y batalla frente a los muros de la «alta cultura»; esta vez, prefiere «descender». La Isla le preocupa y hecha raíces sobre nuestra condición insular. Se detiene y hurga en su pasado, en la historia que, como rumiantes, masticamos, tragamos, mientras el estómago nos devuelve el bocado para repetir la acción. Sabe que la cultura de este archipiélago necesita vientos frescos que la bañen, porque las palabras sobre los hechos son las que conmueven a los hombres, pero los hechos se construyen, se anquilosan, y mientras Baraguá espera por ser desempolvada, la nación sufre por crecer leída a retazos.

Upsalón suda y escarba aún más. Al ritmo del hip hop y el reguetón recorre a todo pedal los presupuestos de la cultura popular, y la cadencia no cansa, no turba a *Upsalón* de origen lezamiano. Sigue pensando, criticando.

Descorremos los velos de las letras sagradas (altas y necesarias), que requieren también diluirse en nuestro espacio, en las paradojas de lo que somos y hacia donde vamos, para entonces meditar, verdaderamente meditar. Es eso, pensarnos... profundamente.



La subjetividad en la narrativa histórica:

La Protesta de Baraguá frente al espejo

Antonio Álvarez Pitaluga

Una novela, un poema, una composición musical o una pintura, no son fuentes fiables ni recomendables para escribir la historia. Así blasona, sin miramientos y a camisa abierta, todo buen historiador positivista, o mejor, neopositivista disfrazado de posmoderno, en estos primeros años del siglo XXI. Del que, por cierto, ¡cómo hay! Pululan por nuestras academias docentes e investigativas como frailes benedictinos, inquisidores del clamor por la construcción de un tipo de historia más abierta y flexible a todas las producciones escritas y artísticas del hombre. Contra estos «ángeles del ocaso» van mis reflexiones. Y, para empezar, nada mejor que un pensamiento del poeta de «Días y flores», que los retrata: «¡Pobre mortal!, que desarmado y bruto, perdió el amor y se perdió el respeto».

Llamo historiadores neopositivistas a aquellos solapados en nuevas corrientes y «modas» historiográficas. Modas que casi siempre arriban con bastante retraso, a veces hasta de dos décadas, a nuestras playas del conocimiento social, arrastradas en su mayoría desde mareas europeas y norteamericanas. Ellos se presentan como historiadores de finales o principios de siglo de nueva hornada, o reciclados –entiéndase por este término de relación industrial, los que en harakiri intelectual se retractan o deshacen de sus pasadas creaciones–, y así se autoproclaman historiadores modernos de última generación, idóneos para construir un nuevo pasado.

Sin embargo, «el zorro nunca pierde las mañas». Su fetichismo por el dato y el documento se mantiene incólume, lo que no significa no saber enmascararlo de modernidad. Difícilmente admiten, a veces a regañadientes en los mejores casos, que una novela, pieza teatral o musical, contenga suficientes elementos de base –como fuente confiable– para la reconstrucción de una narrativa histórica. En sus mentes solo es posible la construcción de esta narrativa a partir del uso de documentos de época –cartas, manifiestos, censos y otros– que expresen «una verdadera fiabilidad».

Para estos colegas, la ficcionalidad y la creación-recreación de las producciones artísticas obstaculizan la verdadera búsqueda de información histórica y su posterior interpretación, por su alta presencia de subjetividad. Pero resulta que un «documento» tiene la misma subjetividad que una obra artística de cualquier género, porque es un producto de creación-recreación a partir de un autor que es común a ambos: el hombre. Es tan «ficticio y poco fiable» un documento, como lo es una novela o un cuadro pictórico. En los dos casos, se selecciona previamente el mensaje o la información que se quiere legar para el futuro (o sea, la información que entra o no en su obra), así como los códigos de lo que es, para el autor, lo moral y lo amoral, lo bueno y lo malo, lo permitido y lo prohibido, lo modélico y lo antimodélico.

Los historiadores tienen el deber profesional de trasmitir, previa creación desde el amplio arsenal teórico y metodológico de las ciencias sociales, un universo de ideas que ilustra e interpreta un pasado que sirve luego como patrón de referencia al resto de los miembros de su sociedad. Es una alta responsabilidad que no debe desaprovechar las infinitas posibilidades de las creaciones artísticas.

La subjetividad es la capacidad mental e intelectual del ser humano para crear y recrear su memoria individual o colectiva. Es un proceso de permanente elaboración y reelaboración donde las experiencias pasadas y presentes, el contexto epocal, la educación familiar y académica, son determinantes. Funciona mediante una construcción mental, de formas voluntarias e involuntarias, conscientes o inconscientes, para imaginar y producir un determinado universo cognoscitivo.

Es desacertado pensar que la subjetividad distingue exclusivamente a los artistas y a sus obras. También pervive en la mente y deseos del historiador que, entre otros elementos, determina las cualidades y enfoques con que un hecho, proceso o figura viajarán al presente. ¿No es este proceso de elaboración-creación de cualquier historiador, por muy fetichista y aferrado al documento que sea, tan subjetivo y relativo como el de un creador artístico?

El gran científico social del siglo XIX, Carlos Marx, necesariamente recordó y explicó, en el curso de su obra científica, que la literatura europea de su época contribuyó notablemente a su formación y a su análisis de la sociedad. Para él, la literatura francesa, en voces como Víctor Hugo, Honorato de Balzac y otros, le ofreció un panorama social único de la Europa de su tiempo. Lucien de Rubenpré y su decadencia existencialista del París de la tercera década del siglo XIX, el funcionamiento de la prensa moderna en la Ciudad Luz y otros procesos sociales de carácter individual o colectivo, lo ayudaron notablemente a elaborar una visión de conjunto que descubrió el método marxista para el análisis social. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* fue y es un resultado de tales aportes.

Los historiadores neopositivistas olvidan que la diferencia entre las ciencias sociales y las exactas radica en la fuerte relatividad de las primeras, frente a las leyes y categorías de las segundas. Estas últimas, al estudiar procesos y fenómenos muy estables y fijos de la naturaleza, logran en muchos casos una precisión, mientras que las sociales estudian lo más cambiante y en constante transformación de la vida: el pensamiento y la actividad social del hombre en el tiempo. Estos neopositivistas prefieren pensar que la literatura y otras expresiones artísticas sirven para estudiar y comprender la cultura de una nación, pero no la historia de la nación, sobre todo la política y económica. Parece un chiste de muy mal gusto –síntoma de una fatal concepción fragmentada de la sociedad–, pero es esa precisamente la miopía social del positivismo: particularizar y dividir el conocimiento científico en una relación binaria que invalida la «universalidad» marxista para el estudio y comprensión de lo social.

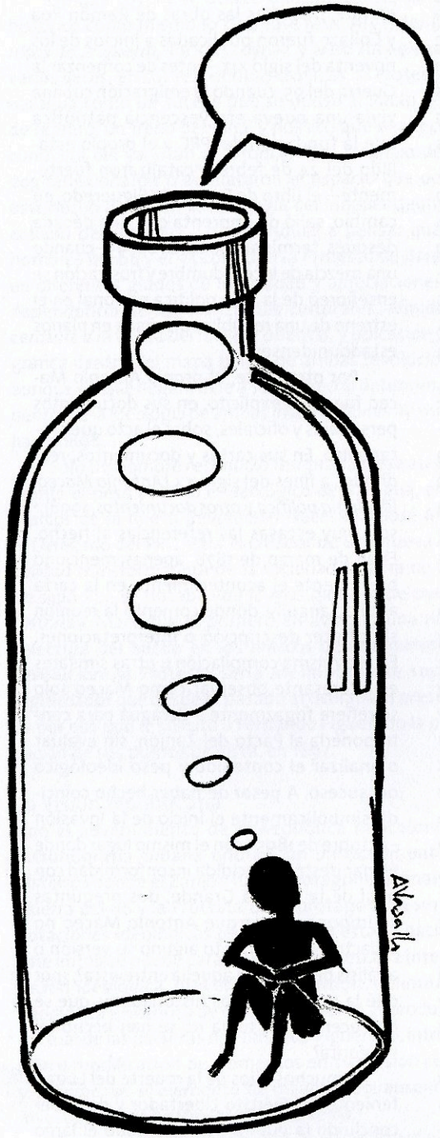
A ese tipo de historiadores les cuesta trabajo asimilar que la historia de una nación se edifica desde los pilares de sus imaginarios culturales. A través de estos se ha formado y se forma el cuerpo mitológico de una historia nacional, por muy documentada que quiera ser. Al igual que desde la historia, desde la cultura artística se legitima, en el pasado, el cotidiano presente de una colectividad humana. Los discursos narrativos de la literatura e historia nacionales se entrecruzan permanentemente en el decurso de tal proceso, apoyados por una tradición oral y por otras expresiones. Sin lugar a dudas, el poder de la escritura histórico-literaria, o viceversa, es determinante. No fue casual que en el siglo XIV un famoso general árabe pronunciara una peligrosa idea política, que ha viajado a través del tiempo como apotegma social: la historia se escribe desde el poder, la historia la escriben los vencedores.

Por su parte, la construcción de la narrativa literaria o histórica siempre ha estado relacionada estrechamente con el poder. La hegemonía cultural, moral e intelectual del grupo, clase o sector que detente el poder político, se forja en buena medida a partir del control del discurso narrativo en todas sus manifestaciones. La escritura fue y es un fuerte componente del funcionamiento de las relaciones de poder en cualquier tipo de sociedad humana. Cuando las prácticas de las relaciones de poder comenzaron a ser estudiadas y se pasó a teorizar sobre ellas, con el advenimiento de la modernidad desde inicios del XVI aproximadamente, la escritura reverdeció en su papel determinante para el control de los dominados. Desde Nicolás Maquiavelo, pasando por los Iluministas franceses, Carlos Marx, Antonio Gramsci, Vladimir I. Lenin, Max Weber, hasta Herbert Marcuse, Michel Foucault, Pierre Bourdieu y otros, se ha enfatizado la necesidad constante del control sobre la producción artística y la escrita en general, para el mantenimiento y la reproducción permanente de la hegemonía.

Toda vez que desde el discurso histórico se perpetúa y reproduce el poder, o se destruye, desde la cultura sucede un tanto igual. Se produce y reproduce el poder y la sociedad que es sustentada por él. Esta es la base teórica de la sociología de la cultura. Es preciso que los filólogos e historiadores cubanos aprehendan tal principio básico. Solo la fusión dinámica e interactiva producida en la mente de los dos tipos de especialistas, en su quehacer diario, ofrecerá a cada uno la mejor identificación de sus objetos de estudio y les sugerirá los préstamos teóricos y factuales que deben realizarse entre ambas disciplinas.

Para comprender mejor la subjetividad en la escritura de la historia a partir de un acercamiento hechológico desde la historiografía nacional, es preciso no olvidar una importante idea: en el archipiélago cubano, los estudios historiográficos no tienen larga tradición ni adeptos; es más, los especialistas en el estudio de cómo se ha escrito la historia constituyen un club de muy pocos afiliados en nuestro país. Es por ello que resulta muy difícil consultar investigaciones o textos nacionales donde estudiar las características de esos discursos y observar cómo se ha escrito la historia de Cuba desde Cuba.

Señalado este elemento, al emprender un recorrido que siga tal tipo de estudios y fluya a través de algún hecho o proceso históricos en específico, encontraremos que los historiadores nacionales le han impreso –como era de esperar– su propia subjetividad, para construir un hecho o proceso a partir de lo que consideran «verdad absoluta y establecida». Para ellos, las obras literarias y artísticas pagan los platos rotos de la ficcionalidad humana. Sin embargo, hasta en hechos históricos duros y establecidos es posible encontrar variados elementos de carácter subjetivo y ficticio. En el siguiente estudio de caso podrá comprenderse tan peculiar asunto. Dicho estudio se sustentó en la consulta de significativas obras históricas que han tratado la Protesta de Baraguá y que han sido publicadas dentro de Cuba. O sea, se trata de una investigación de búsqueda bibliográfica.



Los textos publicados fuera del país, documentos inéditos y otras fuentes, no se tuvieron en cuenta porque se pretendía observar y enjuiciar la construcción, evolución y repercusión del hecho a través de la historiografía nacional, base escrita donde se puede estudiar la subjetividad del historiador. No obstante, las fuentes no consultadas pudieran corroborar o contrariar las ideas que expondré a continuación.

La Protesta de Baraguá frente al espejo

Pensar un hecho histórico puede parecer a primera vista relativamente fácil. Desde nuestro presente miramos al pasado por varias razones: curiosidad, utilidad, necesidad de legitimación o comprensión de ese presente, sed de conocimientos. Pero cuando esas miradas en retrospectiva se asientan en dos esenciales pilares de reflexión, de entretenimiento se convierten en enseñanza. Dos preguntas sintetizan esos pilares del análisis histórico para entender el pasado. Primero, ¿cómo fue percibido un hecho histórico por los contemporáneos que lo protagonizaron, presenciaron, o por los que simplemente vivieron el momento y la época en que ocurrió?; y, segundo, ¿cómo fue construido ese hecho a partir de la narrativa histórica por las siguientes generaciones que no vivieron el suceso? La Protesta de Baraguá es un relevante acontecimiento para los cubanos y un lúcido ejemplo historiográfico para buscar respuestas a tales preguntas.

Cómo fue vista por sus contemporáneos, participantes o no

Acaeció el 15 de marzo de 1878 en una antigua hacienda de crianza ganadera de la economía colonial oriental, y dentro de los actuales límites de la provincia de Santiago de Cuba. La Protesta que dirigió el Mayor General Antonio Maceo selló dignamente el trágico epílogo de la Revolución de 1868, que en los primeros cinco meses de 1878 sentenció su desenlace final. Baraguá fue la contrapartida al dudoso Pacto del Zanjón del 10 de febrero de ese año. No obstante, al consultar la literatura de campaña de las Guerras de Independencia de Cuba (1868-1898), a través de diarios, relatos, testimonios, manifiestos y anécdotas creadores de un nuevo saber-poder de aquellas revoluciones, llama la atención el tipo de recepción que tuvo la Protesta en la pluma de sus contemporáneos, participantes o no.

Algo salta rápidamente a la vista: la Protesta no generó una explosión de textos o documentos de manera instantánea en la literatura de campaña del 68. Más bien se trató de una lenta repercusión oral, luego progresiva, entre los cubanos partidarios o no de una independencia con soberanía y sin esclavitud. Solo dos versiones escritas brotaron de las manos de testigos directos del suceso. La primera le correspondió al doctor y Teniente Coronel Fernando Figueredo Socarrás, ayudante personal de Antonio Maceo. Entre 1882 y 1885 Fernando Figueredo dictó un ciclo de nueve conferencias en la emigración revolucionaria de Cayo Hueso, que dieron el argumento testimonial eje de su visión sobre la Guerra del 68.

Teniendo como precedente más cercano tales testimonios, su versión fue publicada por primera vez en el periódico *Patria*, dentro de una serie de artículos que, bajo el rótulo general de «Episodios de la Revolución cubana», vieron la luz entre el 3 de junio y el 10 de octubre de 1893. La versión de Fernando Figueredo tuvo entonces como título *La Protesta de Baraguá*. Este fue el inicio de la creación narrativa del hecho, pues su relato ha sido y es el más recurrido como fuente primaria y básica por los historiadores para referir lo allí acontecido.

Años más tarde, en 1899, apareció la misma versión en la *Revista Cubana* –editada en La Habana. Pero no fue hasta 1902 que las nueve conferencias y un epílogo –donde se anexó aquella versión– fueron editados íntegros en forma de libro (*La Revolución de Yara*, 1902).[1] El volumen devela las dotes literarias y la fluidez de expresión del autor. Los puntos de vista de Fernando Figueredo sobre la Protesta se convirtieron, a través del tiempo y hasta nuestros días, en el texto capital que muchos han reproducido textualmente y al que otros historiadores han introducido modificaciones. Algunas de ellas sin referencias documentales e históricas de su origen o procedencia.

La segunda versión de un participante directo estuvo a cargo del doctor Félix Figueredo. La publicó en la *Revista Cubana* en 1889 y la reeditó en 1915. Es una versión muy poco difundida hasta hoy y que poco modifica lo escrito por Fernando Figueredo. Ha sido escasamente utilizada por los historiadores desde esos años hasta el presente.

La versión de Fernando Figueredo, a pesar del privilegio de haber sido la primera y principal narración que trató exclusivamente la tensa entrevista entre Antonio Maceo y Arsenio Martínez Campos, no pudo alcanzar –antes de terminar el ciclo independentista en 1898– la popularidad que tuvieron otras piezas narrativas de contemporáneos no presentes en Baraguá, pero que sí publicaron importantes testimonios de gran acogida entre los antiguos combatientes del 68, y hasta generaron encendidas polémicas donde José Martí se vio envuelto más de una vez.

Llama la atención que Ramón Roa (*A pie y descalzo*, 1890)[2] comentó fugazmente la justa rebeldía de Maceo sin dedicarle un capítulo, epígrafe o espacio considerable. Como él, también Enrique Collazo (*Desde Yara hasta el Zanjón*, 1893)[3] menciona la entrevista sin dotarla de ningún peso ideológico. Collazo llega hasta el punto de confundir fechas relacionadas con el hecho. La parquedad de estos antiguos miembros del Comité de Centro, órgano civil que negoció el Pacto con Arsenio Martínez Campos, refleja la escasa repercusión escrita que tuvo la Protesta entre los sectores partidarios de ese fin; o sea, para estos sectores la revolución había concluido en el Zanjón y la Protesta era un anexo de rebeldía de un muy reducido grupo dentro del mambisado, que no abarcaba grandes espacios en la atmósfera mayoritaria del ocaso revolucionario.

Otro elemento a considerar en este desnivel de repercusión colectiva, radica en que, mientras las obras de Ramón Roa y Collazo fueron publicadas a inicios de los noventa del siglo XIX –antes de comenzar la Guerra del 95, cuando la emigración cubana vivía una nueva efervescencia patriótica que la fundación del PRC y el propio estallido del 24 de febrero catalizaron fuertemente–, el libro de Fernando Figueredo, en cambio, salió de imprenta casi una década después, terminada la épica del 95 –cuando una mezcla de incertidumbre y frustración se enseñoreó de la vida política nacional en el estreno de una república diseñada en planos estadounidenses.

Por otra parte, el propio Antonio Maceo fue poco explícito, en sus documentos personales y oficiales, sobre el acto que protagonizó. En sus cartas y documentos, reeditados a fines del siglo XX (*Antonio Maceo. Ideología política y otros documentos*, 1998),[4] son muy escasas las referencias al hecho. El 26 de marzo de 1878, apenas mencionó brevemente el acontecimiento en la carta a Julio Sanguily, donde comentó la reunión sin ofrecer descripción o interpretaciones. En esa misma compilación u otras similares es interesante observar cómo Maceo solo se refiere fugazmente a Baraguá para contraponerla al Pacto del Zanjón, sin evaluar o analizar el contenido y peso ideológico del suceso. A pesar de haber hecho coincidir simbólicamente el inicio de la Invasión –octubre de 1895– con el mismo lugar donde él manifestó su decidida inconformidad con final de la Guerra Grande, dos preguntas se imponen: ¿por qué Antonio Maceo no redactó en documento alguno su versión o análisis personal de aquella entrevista?, ¿por qué la mayoría de los historiadores que se han acercado al tema no se han hecho tal pregunta?

A muchos años de la muerte del Lugarteniente del Ejército Libertador y de haber concluido la guerra, fue publicado el largo testimonio de Enrique Loynaz del Castillo acerca de aquella contienda (*Memorias de la guerra*, 1989).[5] Allí Loynaz refirió que en los años de estancia de Maceo en Costa Rica, exactamente en 1894, este le dictó una versión personal de la Protesta. Bajo la sombra de un árbol, en su colonia La Mansión, el General hizo copiar a Loynaz del Castillo la citada versión, que nunca ha sido hallada y que el autor del *Himno invasor* confesó haber dejado en aquel lugar al partir hacia Cuba. Varias preguntas e hipótesis produce tal anécdota, pero en cuestiones de historia especular es a veces insuficiente para pensar lo que pudo haber sido y no fue, ni será. Si un día apareciera aquella versión estoy seguro de que la historiografía de la Protesta se enriquecería notablemente.

LOYNAZ REFIRIÓ QUE EN LOS AÑOS DE ESTANCIA DE MACEO EN COSTA RICA [...] ESTE LE DICTÓ UNA VERSIÓN PERSONAL DE LA PROTESTA. BAJO LA SOMBRA DE UN ÁRBOL, EN SU COLONIA LA MANSIÓN, EL GENERAL LE HIZO COPIAR A LOYNAZ DEL CASTILLO LA CITADA VERSIÓN, QUE NUNCA HA SIDO HALLADA

Enrique Loynaz se acercó a dicho acontecimiento histórico como mismo lo hizo José Miró Argenter (*Crónicas de la guerra*, 1909).[6] Loynaz y Miró mencionaron varias veces, en sus respectivas crónicas, la Protesta de Baraguá como un suceso que se opuso al Pacto del 10 de febrero, un freno personal y político que enalteció la conducta del ya Titán de Bronce. Pero ninguno de los dos reflexionaron o aquilataron el espacio que ocupó este hecho dentro de la ideología del independentismo cubano del siglo XIX. Lo que induce a pensar que los hombres del 68 y el 95 conocían la Protesta de Baraguá en diferentes grados de intensidad y apreciaciones, en dependencia de sus horizontes culturales, afinidad y cercanía a la figura del insigne oriental, y ubicación geográfica dentro del mapa bélico de ambas revoluciones, aunque sin que llegara este a ser un hecho determinante dentro de la ideología de ambas insurrecciones. Al menos hasta 1898.

Solo un hombre reconoció temprana y estratégicamente el peso político e ideológico de Baraguá, en los marcos de la nueva Revolución Necesaria: José Martí, el Delegado del PRC. Para el creador de una nueva radicalidad transformadora de la sociedad cubana de fines de siglo XIX, se trataba «de lo más glorioso de nuestra historia». Martí fue el primero en avizorar una nueva relectura del hecho en los marcos de una inminente revolución: la Protesta sería un importante soporte legitimador que desde el pasado articulaba el presente. Es por eso que le solicitó a Fernando Figueredo la publicación de sus puntos de vista, en 1893.

La visión republicana

Con el advenimiento de la República neocolonial la historiografía cubana priorizó un particular enfoque histórico donde el Zanjón fue el protagonista final de la Guerra del 68 y la Protesta un coprotagonista sin connotaciones ideológicas para el nuevo Estado nacional. Este enfoque puede caracterizarse por escasa interpretación ideológica, brevedad de mención, delimitación geográfica e histórica de carácter regional, reproducción textual de las palabras de Fernando Figueredo, introducción o modificación de elementos en su versión central y, finalmente, el elemento de mayor peso: ausencia de investigaciones históricas sobre el tema.

Encabeza el listado de historiadores que sostuvieron tal enfoque Eusebio Hernández (*Maceo, dos conferencias históricas*, 1913 y 1930), quien afirmó que la Protesta solo revirtió el carácter del Zanjón de paz deshonrosa a tregua: «la Protesta de Baraguá que hizo del Convenio del Zanjón una tregua», dirá. También Hernández apuntó que el hecho fue marco propicio para que Maceo creciese como figura: «Se creció en Baraguá haciendo frente él solo a todo el ejército español».[7] Es fácil de comprender, al contextualizar todo el libro y la propia vida política del autor, que su objetivo principal fue elevar con marcada idolatría la figura de Maceo dentro del panteón de héroes independentistas. Maceo fue su ídolo revolucionario y personal. La actuación política de Eusebio Hernández, en los años ochenta y en la Guerra del 95, explica a cualquier historiador o interesado por qué y cómo asumió tan marcado apasionamiento personal, que lo llevó desde rechazar a otros independentistas notables, pasando por actividades contra los cargos y responsabilidades políticas y militares de los mismos, hasta construir un discurso narrativo sobre las guerras independentistas donde Antonio Maceo era figura central y los demás hombres ocupaban posiciones secundarias. Este enfoque, más que darle a Maceo su verdadera dimensión revolucionaria, lo circunscribió como figura a una actuación personalista que obvió el real peso ideológico del Titán y su obra.

En los inicios del decurso republicano Abdon Tremols publicó un importante catálogo de pintura (*Los patriotas de la galería del Ayuntamiento de La Habana*, 1917).[8] Al pie de cada fotografía de los originales que aún se exhiben en la Sala de las Banderas del actual Museo de los Capitanes Generales, redactó una breve información sobre cada uno de los cien patriotas reflejados en iguales óleos. En el cuadro dedicado a Antonio Maceo llama poderosamente la atención que no se hace referencia alguna a la Protesta, ni a la participación en ella del destacado luchador. Sin embargo, en el resumen dedicado a Fernando Figueredo sí hay referencia a la entrevista al calificarla como la «protesta más viril que registra la historia de nuestras luchas», que «salvó el honor de Cuba rebelde». Verdaderamente estas ideas constituyeron una ruptura con un enfoque que reducía en muchas expresiones a la Protesta. Pero fueron expuestas en un pequeño catálogo de pinturas para un público muy específico y no en los libros oficiales de historia del país de esos momentos, ni tampoco en los diversos textos que iban conformando las gestas independentistas del pasado siglo. A pesar de no haber sido analizada la Protesta en ninguno de los textos del autor consultados para este estudio, esa visión de llamativo vuelo nacional e ideológico no primó en el proceso de construcción del mito sobre Baraguá. Pero lo más importante es la omisión del papel y de la participación de Maceo en la Protesta, que aparece relacionada con Fernando Figueredo y no con Maceo. Esa es la imagen que, de manera consciente o inconsciente, se desea proyectar sobre aquel hecho.

La espiral crecía en la pluma de historiadores como Emeterio Santovenia (*Los presidentes de Cuba libre*, 1930),[9] quien distanció la actuación de Maceo del resto de los combatientes de aquella gesta, hasta el punto que a la inconformidad del bravo guerrero no le vio

honduras ideológicas. Santovenia afirmó: «El afán de Baraguá no logró ahondar cauces en la extenuada conciencia cubana». Y expresó igualmente: «ni los esfuerzos de hombre de la calidad de Antonio Maceo bastaron para reconstruir el espíritu de la lucha y sacrificio». Él, al igual que otros autores republicanos, no explica ni ahonda en sus aseveraciones. Independientemente de los posibles porqués de tales afirmaciones, una realidad se iba imponiendo: Baraguá no se investigaba como tema histórico y se iba conformando como un hecho escaso de interpretaciones ideológicas favorables a los seguidores de la revolución radical. La hegemonía cultural burguesa imponía sus presupuestos intelectuales en la producción historiográfica: liberación nacional de la antigua metrópoli ibérica sí, revolución de las estructuras racionalizantes de sistema, no. Es decir, que su subjetividad como «junta de negocios», que detenta el poder político y económico, se hizo valer.

Ramón Infiesta (*Máximo Gómez*, 1937) fue más rudo aún al repasar la épica final del 68: «Antonio Maceo decide, en Baraguá, continuar por su cuenta la resistencia».[10] Para el abogado Infiesta la decisión de Maceo de protestar ante lo pactado en el Zanjón era el producto de una independiente y personal actuación alejada del espíritu reinante entre la mayoría de los oficiales, jefes y soldados del Ejército Libertador. Sin embargo, en esta biografía, premiada en las conmemoraciones del centenario del nacimiento del Generalísimo, se deja entrever el similar aliento que Eusebio Hernández le imprimió a su obra, pero en sentido opuesto: destacar con desmesura una sola figura obviando en diferentes análisis el papel de otras. En este caso, a favor de Máximo Gómez.

Con Leopoldo Horrego (*Maceo, héroe y carácter*, 1943)[11] se origina un curioso e inesperado fenómeno historiográfico. A pesar de seguir copiando tácitamente a Fernando Figueredo, el devenido historiador matancero le introduce modificaciones a la versión original, sin ofrecer las fuentes proveedoras de tales cambios. Ejemplo de ello es cuando plantea que Martínez Campos trató de abrazar al Titán al inicio del encuentro y que este lo impidió con su brazo. Otra modificación es que Maceo terminó la entrevista mareado por el humo de cigarro. Es cierto que el bravo oriental detestaba el cigarro y su humo, pero Horrego no explicó el porqué, ni las fuentes utilizadas para alterar la versión de Fernando Figueredo. Pudiera decirse que Horrego fue el iniciador de una ficcionalicación narrativa de la Protesta al introducir tales ingredientes imaginativos sin avales de fuentes. Además, le concedió un mayor espacio de redacción al Zanjón, convertido en tregua gracias a la entrevista. He aquí un vivo ejemplo de cómo la subjetividad del historiador puede convertir en algo relativo las ideas presentadas en su obra como verdaderas y absolutas.

[Leopoldo Horrego] plantea que Martínez Campos trató de abrazar al Titán al inicio del encuentro, y que este lo impidió con su brazo. [...] Pudiera decirse que Horrego fue el iniciador de una ficcionalización narrativa de la Protesta

Ramiro Guerra (*Guerra de los Diez Años*, 1950-1952)[12] mantuvo la línea descriptiva de otrora. Nuevamente privilegió al Zanjón, con diez páginas, y a Baraguá solo dedicó dos párrafos. El propio Guerra (*Historia de la nación cubana*, 1952) dedica más tarde varias páginas a Baraguá, pero en su casi totalidad estas reprodujeron, una vez más en la historiografía del tema, los diálogos entre Maceo y Martínez Campos ya narrados por Fernando Figueredo desde 1893. Sin embargo, Guerra le aportó un nuevo calificativo al llamarla «famosísima protesta».[13] Es una pena que esta novedosa apreciación para la historiografía de entonces no fuera interpretada ni argumentada por el autor.

El más relevante biógrafo de Antonio Maceo, José Luciano Franco (*Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*, 1951)[14] propuso un atípico enfoque sobre el tema. Él le concedió por primera vez en la historiografía nacional una «resonancia universal» a la entrevista. Para argumentar lo que se puede considerar como el primer intento de internacionalización de la Protesta de Baraguá, tomó como fuentes dos periódicos de la emigración cubana en Nueva York, *La Verdad* y *El Herald*. Unos días después del 15 de marzo de 1878 ambos periódicos informaron de la entrevista y sus resultados. *El Herald* reprodujo la preocupación mostrada por las sociedades antiesclavistas Americana y de Londres, y por la Cámara de los Comunes de Inglaterra ante el tratamiento omiso de la esclavitud en Baraguá. Pero al observar detalladamente en la propia obra de Franco es fácil detectar que, de los dos periódicos, el primero tiene un carácter local muy reducido al ser solo para un grupo específico de emigrados –los propios cubanos–; mientras que el segundo tan solo reproduce una sospechosa preocupación inglesa. Por otro lado, el interés de ambas sociedades y de la Cámara apunta más a un antiesclavismo de sedimento económico, proveniente de potencias económicas y una de ellas de larga experiencia colonial en ese momento, que a una verdadera solidaridad liberadora y patriótica hacia la lucha cubana. La propia Inglaterra desde 1817, debido al desarrollo interno de su economía y su apogeo como primera potencia mundial, combatía la práctica de la esclavitud que ya le estorbaba dentro y fuera de sus fronteras nacionales. En los Estados Unidos el presidente Abraham Lincoln abolió la esclavitud en 1863, en medio de una decisiva Guerra de Secesión, donde el industrialismo norteño clamaba a gritos por la liberación de las futuras nuevas fuerzas productivas.

Más adelante, Franco apunta que el patriota cubano Juan Arnao afirmó, en su obra *Páginas sobre la Historia de Cuba*, que un titular bajo el rótulo de «El general Antonio Maceo ha salvado la honra de los cubanos» fue publicado en miles de periódicos de la Unión. ¿Verdaderamente existieron miles de periódicos en los Estados Unidos en ese entonces?, ¿cómo pudo contabilizarse esa cantidad en caso de haber existido tantos periódicos? Los pilares de esa «resonancia universal» no fueron suficientes para sostenerla. De hecho, la internacionalización de la Protesta no tuvo seguidores ni estudios que la continuaran. El intento de expandirla como fenómeno internacional quedó sin posibilidades. También Franco modifica un detalle de la entrevista: expone que Maceo fue el primero que trajo a colación el tema de la esclavitud, cuando Fernando Figueredo había expresado que fueron Manuel de Jesús Calvar y él mismo quienes tocaron inicialmente el tema.

Finalmente, es paradójico que en la monumentalidad de los tres tomos de Franco –que puso a disposición de los especialistas y lectores en general el volumen de información y visión más abarcadora hasta ese instante sobre Antonio Maceo– se ponderó más la descriptiva entrevista que la constitución de un Gobierno Provisional y la redacción de una nueva constitución, ocurridas en la tarde noche de ese día. No obstante el titánico esfuerzo de José Luciano Franco, continuó sin resolverse el relego nominativo e interpretativo que sufrieron el Gobierno Provincial y la Constitución de Baraguá de manera permanente en la historiografía republicana. Tales omisiones se mantuvieron durante varios años después del triunfo revolucionario de 1959, como se verá más adelante.

Años después, Emilio Roig (*La guerra libertadora de los treinta años*, 1958)[15] continuó viendo el hecho histórico como valladar que transforma el Zanjón de paz a tregua. En un párrafo dedicado al tema expresa: «aunque Maceo no encontró entonces el respaldo suficiente, ni en los revolucionarios de la Isla ni en los del extranjero». Sin embargo, Roig afirma también: «Maceo, en Baraguá, representó el alma, la fuerza y los ideales revolucionarios». El consagrado historiador de la ciudad y abanderado de los estudios históricos antimperialistas trataba, en este juego de ideas ambiguas, de enfocar el encuentro Maceo-Martínez Campos hacia una perspectiva de aceptación más popular, pues la candente situación revolucionaria de esos años, guiada desde la Sierra Maestra, anunciaba un radical giro de toda la sociedad cubana en breve tiempo. Fue demasiado profunda la rebelión nacional contra Fulgencio Batista como para que Roig escapara a su influencia, la cual sin romper con el análisis tradicional se hace sentir en estas ideas cruzadas.

La Protesta en Revolución

La Revolución de 1959 abrió un caudaloso sendero al análisis histórico en el país. Los estudios sobre las Guerras de Independencia adquirieron una importante reevaluación. A partir de entonces la Protesta de Baraguá recibiría un enfoque que legitimaba desde el pasado a los sectores populares y partidarios del triunfo revolucionario: campesinos, obreros, intelectuales y pueblo en general. A pesar de ello, Raúl Aparicio (*Hombradía de Antonio Maceo*, 1966)[16] no se separa todavía de la línea descriptiva y poco interpretativa. Además, mantiene el criterio de José Luciano Franco, al decir que «la opinión mundial» había puesto su atención en la Protesta por aquellos días, sin aportar elementos que lo sustentaran.

Es Jorge Ibarra (*Historia de Cuba*, 1967)[17] quien inaugura un nuevo giro de interpretación histórica e ideológica sobre la Protesta, que inició entonces una verdadera mutación, justamente ideológica. Por primera vez un historiador cubano no se detuvo en el Zanjón, puesto que solo lo menciona. Ibarra propone el acápite «Razones históricas, políticas y militares de la Protesta de Baraguá», donde afirma: «significó el ascenso a la dirección revolucionaria del país de elementos representativos de las clases y capas más humildes y explotadas y, por ende, más consecuentes en la lucha a muerte contra el colonialismo español [...], consigna de permanente agitación y de inconformidad revolucionaria». Ibarra sustenta su punto de vista en postulados marxistas y logra saltar la barrera de lo meramente descriptivo, aunque valora poco el Gobierno Provisional y la Constitución. En la siguiente década mantendrá idéntico punto de vista (*Ideología mambisa*, 1972).[18]

Julio Le Riverend (*Historia de Cuba*, 1974)[19] eleva el giro interpretativo llevándolo de planos regionales a nacionales: «es uno de los acontecimientos trascendentales de la Historia de Cuba ya que fue el de sentido más revolucionario en su momento histórico». Ese año Sergio Aguirre (*Ecos de caminos*, 1974)[20] profundizó más en la esencia ideológica, pues plantearía que «Maceo no se concibe sin la revolución», y daría una serie de razones de peso ideológico en torno a la vida del futuro héroe de San Pedro para explicar su actuación patriótica. Aguirre dotó a Baraguá de una apreciación donde el rechazo maceísta era un antídoto psíquico y moral al desaliento reinante en la agonía de la guerra, y que a la vez funcionaba como puente de continuidad para llegar a un presente donde los polos ideológicos de la revolución se repelían cada vez más en una década con evidentes visos de dogmatismo. El militante profesor de Historia de Cuba creaba un radical muro de contención y un asidero ideológico que, a ratos, salpicaba desmesura. Vale recordar que desde 1945 presentó dichos criterios en el periódico *Hoy*; para él el significado básico se sintetiza en que Maceo «simbolizó en la Protesta la madurez de los estratos cubanos inferiores para orientar los rumbos de la nación entera».

Nuevamente Sergio Aguirre retoma el análisis de la imposible conciliación de la independencia soberana

versus la independencia lastrada (*Raíces y significación de la Protesta de Baraguá*, 1978).[21] Es en esta obra donde la historiografía nacional ha llevado a la Protesta a los planos ideológicos más elevados. El autor resume el suceso bajo los calificativos de intransigencia, continuidad e inconformidad, al no tener en cuenta España la independencia y el fin de la esclavitud. Significaba también –como en Ibarra– el ascenso ideológico del pueblo y de una nueva dirección revolucionaria. Para sustentar lo anterior, al referirse a Maceo consideró que «un solo héroe había salido vivo e incólume, con dimensión nacional, de la larga pelea», y dijo además: «en 1879 Maceo era el alma de la Revolución».Al afirmar esto lo contraponía a una figura que los propios contemporáneos del 68 consideraban un símbolo de toda la revolución: Máximo Gómez, jefe militar que en 1878 gozaba del exclusivo privilegio de ser el único Mayor General participante en la contienda que había transitado por todas las jefaturas y cargos militares del Ejército Libertador, y por todas las regiones del país que alcanzó aquella gesta. Dirigir dos movimientos invasores (1873-1874, 1875-1876) le dio, junto a lo anterior, una dimensión personal de la guerra nacional como necesidad, algo que sus contemporáneos también supieron reconocerle. La realidad histórica está más allá del deseo y la voluntad del historiador. ¿Cómo explicar entonces que esa misma generación del 68 le solicitase a Gómez, en 1883, la articulación y dirección de un nuevo movimiento revolucionario sin que él hubiese estado presente en Baraguá; y que en 1892 precisamente ellos, a través de la coordinación del Partido Revolucionario Cubano, eligiesen en votación mayoritaria para futuro General en Jefe del Ejército Libertador a quien ya comenzaba a ser llamado El Generalísimo? Pero tanto Maceo como Gómez tienen sus indiscutibles méritos y aportes en nuestras luchas e historia patria; por tanto, no es preciso contraponerlos. Cada estrella brilla siempre con su luz propia.

El profesor universitario Oscar Loyola Vega *(Historia de Cuba. Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales*, 1996),[22] sin despegarse definitivamente del enfoque de Fernando Figueredo, le aporta al análisis del tema los fundamentos socioeconómicos de la región santiaguera donde se ubica Baraguá, con lo cual le dio un nuevo grado de comprensión a la actitud de los combatientes de la región y a la de Maceo ante los hechos del Zanjón. Para Loyola Vega, Maceo se convierte en «figura política de primer plano en el movimiento de liberación nacional», y Baraguá es «respuesta política que volvía a colocar en primer plano los objetivos básicos de la revolución cubana contenidos en el Manifiesto del 10 de octubre». Un lustro después (*Historia de Cuba. Formación y liberación de la nación*, 2001),[23] Loyola Vega hizo emerger una valiosa idea, no trabajada en la evolución historiográfica del tema: el análisis del control de la dirección revolucionaria mediante un Gobierno Provisional y la constitución redactada por el sector militar azotado por las inoperancias y limitaciones de la Cámara de Representantes en el torbellino de la revolución.

Un punto de vista desde el presente

Entre el año 2001 y el 2007 no se han producido trabajos que hayan aportado nuevos elementos a la evolución de la Protesta como tema histórico.[24] Al resumir este generalizador recorrido de casi ciento treinta años es interesante definir un grupo de ideas que exploran su interioridad y que pudieran ser consideradas por los historiadores para futuras investigaciones del tema:

1. La versión de Fernando Figueredo se convirtió, desde su publicación y hasta hoy, en la base central y en el patrón documental más importante para el conocimiento e interpretación de la Protesta, pues fue copiada textualmente una y otra vez por varias generaciones de historiadores cubanos. Existe otra versión de un participante, Félix Figueredo, pero esta no posee la dimensión histórica ni el tratamiento de la primera. Todo lo anterior apunta a que Baraguá no cuenta, y presumiblemente no contará (si no aparecen nuevas versiones) con una variedad de enfoques heterogéneos que le permitan alcanzar un mayor nivel investigativo para los historiadores de otrora, del presente y del futuro.

2. Nos encontramos frente a un hecho histórico que no ha presentado, ni presenta, polémicas en sus estudios.

3. Baraguá es un tema histórico que no genera investigaciones, y que ha tenido un comportamiento lineal en su evolución historiográfica.

4. En ese devenir historiográfico se le han intentado introducir pequeñas alteraciones que no han logrado imponerse al tradicional apego a una repetición positivista. Tampoco han triunfado los esfuerzos por internacionalizar su repercusión en el momento en que ocurrió. Aunque es necesario señalar que ambas perspectivas no tuvieron ni tienen seguidores.

5. Se trata de un emblemático estudio de caso que muestra cómo un hecho histórico contiene en su estructura una mutación, en su dimensión ideológica y espacial, en el curso del tiempo.

6. La Protesta de Baraguá ha evolucionado como fenómeno histórico en tres momentos historiográficos: colonia, república y revolución. Este tránsito se ha producido desde dos diferentes ópticas:

a) Una que observa el hecho como contestación individual a los sucesos del Zanjón –transformándolo de paz a tregua, con dimensión local y sin peso determinante para la lucha independentista– ve el Pacto como eslabón final de la revolución en el significado: Pacto-protagonista/ Baraguá-coprotagonista, y su rango cronológico se mueve entre 1893 y 1959.

b) Otra que trató en todo momento de romper el cerco de la primera óptica, hasta conseguirlo y convertir la Protesta en acontecimiento nacional con un peso decisivo para la ideología revolucionaria, a partir de 1959 y hasta el presente. Esta segunda vertiente ha dado al hecho una ascensión reinterpretativa e ideológica, donde los sectores o capas más humildes y populares de la sociedad cubana, en 1878, asumieron la dirección política del proceso del 68. Esta asunción algo tardía demuestra la necesidad histórica para los sectores dirigentes de una revolución social de temprana radicalidad. Los promotores de tal enfoque han sido, justamente, las capas más revolucionarias y radicales de los procesos cubanos de igual tipo; tal óptica ha invertido el significado del hecho al proponer la siguiente relación: Baraguá-protagonista/ Pacto-coprotagonista.

7. Baraguá no tuvo una repercusión escrita inmediata ni mediata dentro del mambisado (literatura de campaña). Pudiera decirse que la tuvo de forma oral y que paulatinamente fue expandiéndose como una de las grandes leyendas de la ideología del independentismo cubano del siglo XIX.

8. Lo acontecido el 15 de marzo de 1878 representa, dentro del estudio de la Revolución del 68, una regresión a la problemática de las estructuras de poder engendradas desde la Asamblea de Guáimaro en 1869. Si en Guáimaro el aparato civil predominó por encima del aparato militar, en Baraguá ocurrió lo contrario. De tal suerte, se comprenderá la difícil tarea de organización y unidad que tuvo José Martí para la futura revolución, al conseguir equilibrar el aparato civil con el militar.

Baraguá es un ilustrativo tema de cómo la subjetividad está presente en todo momento en la creación y en la mente de un historiador. La subjetividad nos une al novelista, al pintor, al poeta y a cualquier otro creador intelectual. No escapamos a sus influencias por más que la rechacemos. Pero no se trata de odiarla o negarla. Todo lo contrario. Debemos verla como una poderosa aliada que nos ofrece de manera constante posibilidades creativas e imaginativas a emplear en nuestra labor de manera racional y ética. La subjetividad es una capacidad intelectual del hombre que existe para crear. La historia debe tomar de los géneros artísticos, tanto como estos deben acudir a la historia. Nosotros, los historiadores, solemos apegarnos al canon positivista de lo factual y hechológico, lo que le ha restado por momentos a nuestra expandida historiografía capacidades atractivas y llamativas para la lectura del público.

Las perspectivas de estudios futuros sobre la Protesta de Baraguá señalan las posibilidades de investigaciones en cuanto a cómo y cuáles fueron las representaciones del hecho en los diferentes sectores de la población cubana desde finales del siglo XIX y hasta hoy, tomando como referencia teórica los estudios de mentalidades e imaginarios colectivos.

También los análisis de las relaciones de poder a través del Gobierno Provisional y la Constitución profundizarían más nuestros conocimientos actuales sobre el acontecimiento analizado. Así, los cubanos de esta y las próximas generaciones pudiéramos mirar, con más profundidad y riqueza, la actuación de Antonio Maceo y de todos aquellos mambises que fueron consecuentes, hasta el final de sus vidas, con la búsqueda de la independencia y soberanía nacionales.

---

[1] Fernando Figueredo Socarrás, *La Revolución de Yara*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

[2] Ramón Roa, «A pie y descalzo», en *Pluma y machete*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969, p. 1-105.

[3] Enrique Collazo, *Desde Yara hasta el Zanjón*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1967.

[4] Antonio Maceo Grajales, *Ideología política y otros documentos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1998.

[5] Enrique Loynaz del Castillo, *Memorias de la guerra*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2001.

[6] José Miró Argenter, *Crónicas de la guerra*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970.

[7] Eusebio Hernández, *Maceo, dos conferencias históricas*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1968, p. 46.

[8] Abdón Tremols, *Los patriotas de la galería del Ayuntamiento de La Habana*, La Habana, Imprenta La Prueba, 1917, p. 68, 97-8.

[9] Emeterio Santovenia, *Los presidentes de Cuba libre*, La Habana, Editorial Trópico, 1930, p. 77.

[10] Ramón Infiesta, *Máximo Gómez*, La Habana, Academia de la Historia de Cuba, Editorial Siglo XX, 1937, p. 110.

[11] Leopoldo Horrego, *Maceo, héroe y carácter*, La Habana, Editorial Luz-Hilo, 1943, p. 73-8.

[12] Ramiro Guerra, *Guerra de los Diez Años*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1986, t I, p. 312, 322, 325-6.

[13] *Historia de la Nación Cubana*, La Habana, 1952, t V, p. 253-60.

[14] José Luciano Franco, *Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t I, p. 139-51.

[15] Emilio Roig de Leuchsenring, *La guerra libertadora de los treinta años*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1958, p. 77.

[16] Raúl Aparicio, *Hombradía de Antonio Maceo*, La Habana, UNEAC, 1974, p. 208-22.

[17] Jorge Ibarra, *Historia de Cuba*, La Habana, Dirección Política de las FAR, 1967, p. 297-8.

[18] Jorge Ibarra, *Ideología mambisa*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

[19] Julio Le Riverend, *Historia de Cuba*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974, t II, p. 171.

[20] Sergio Aguirre, *Ecos de caminos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, p. 204, 209.

[21] Sergio Aguirre, *Raíces y significación de la Protesta de Baraguá*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, p. 91-2.

[22] *Historia de Cuba. Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales*, La Habana, Editora Política, 1996, t II, p. 147, 149.

[23] Eduardo Torres-Cuevas y Oscar Loyola Vega, *Historia de Cuba. Formación y liberación de la nación*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2001.

[24] Al concluir la redacción del trabajo, el texto más reciente sobre la figura de Antonio Maceo estaba compuesto por investigaciones de varios autores: cfr. *Aproximaciones a los Maceo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005. El título no contiene aportes o nuevos puntos de vista en torno a la Protesta de Baraguá, más bien mantiene el enfoque tradicional. Para una ampliación sobre el tema de la narrativa histórica en Cuba, véanse los estudios al respecto de Jorge Ibarra y Oscar Loyola.

Cultura e Ilustración

Apuntes sobre una nación imaginada

CARLOS SIMÓN FORCADE

Entre los sueños del hombre hay
uno hermoso: suprimir la noche.
JOSÉ MARTÍ

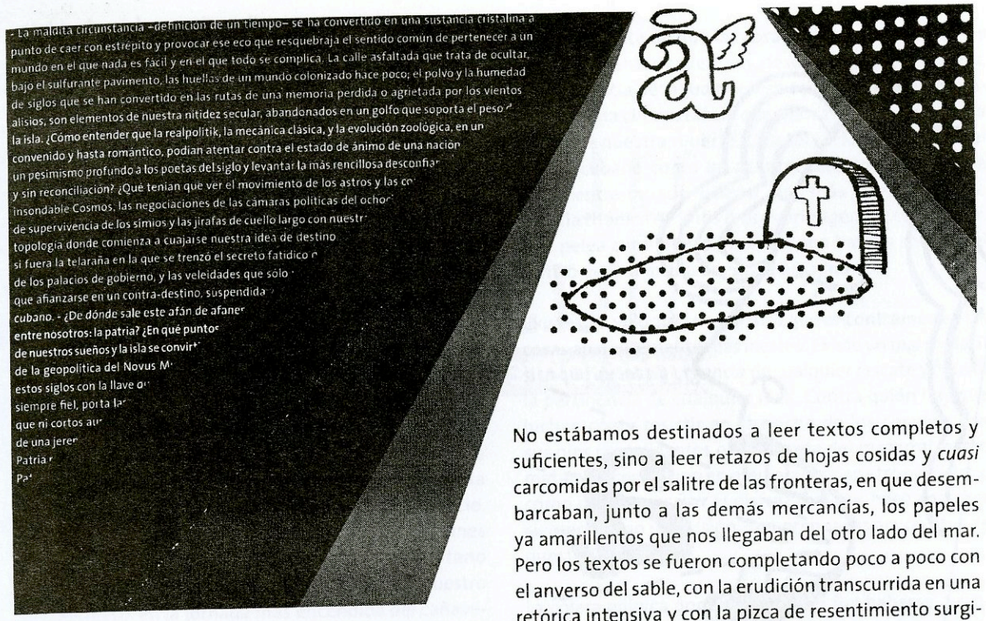
«No son los hechos los que conmueven a los hombres, sino las palabras sobre los hechos», expresa una sentencia milenaria extraída de los textos de Epicteto. Ciertamente, nunca tendremos la oportunidad de encontrar la pronunciación de un mundo, siquiera de una situación, en la que podríamos tener voz propia, si al menos no caemos en la cuenta de que los hechos nunca hablaron por sí mismos, de que la mudez implícita en ellos es el misterio que engendra la palabra. Una vida que se apaga, una entidad que se quiebra en este mundo, no alcanza a consumarse si sobre ella no sobrevuela una señal, si al menos no reposa una metáfora, una imagen que camufle o simule la incesante seducción de aquello que está por decir, o por callar. Estos fragmentos están impulsados por esa conmoción una y otra vez aplazada, exigida en los intersticios del espacio cada vez más complejo de las significaciones y el misteriosamente articulado del lenguaje, puesto que él mismo es apertura en la historia. Son fragmentos incitados también por el ángel que nunca posa, y cuya mirada terrible sigue llevando la huella de una belleza que no se apaga y un aleteo que continúa resistiendo al tiempo.

La maldita circunstancia –definición de un tiempo– se ha convertido en una sustancia cristalina a punto de caer con estrépito y provocar ese eco que resquebraja el sentido común de pertenecer a un mundo en el que nada es fácil y en el que todo se complica. La calle asfaltada que trata de ocultar, bajo el sulfurante pavimento, las huellas de un mundo colonizado hasta hace poco; el polvo y la humedad de siglos que se han convertido en las rutas de una memoria perdida o agrietada por los vientos alisios, son elementos de nuestra nitidez secular, abandonados en un golfo que soporta el peso de la isla.

¿Cómo entender que la *realpolitik,* la mecánica clásica y la evolución zoológica, en un gesto convenido y hasta romántico, podían atentar contra el estado de ánimo de una nación, sumir en un pesimismo profundo a los poetas del siglo y levantar la más rencillosa desconfianza de retorno (y sin reconciliación)? ¿Qué tenían que ver el movimiento de los astros y las constelaciones en el insondable Cosmos, las negociaciones de las cámaras políticas del ochocientos, y la capacidad de supervivencia de los simios y las jirafas de cuello largo con nuestra sensibilidad?

He aquí la topología donde comienza a cuajarse nuestra idea de destino, manifiestamente o no. Como si fuera la telaraña en la que se trenzó el secreto fatídico que conservaban los guardarropas de los palacios de gobierno, y las veleidades que solo pueden embaucar a una isla que tuvo que afianzarse en un contra-destino, suspendida en el amor a la patria y en el enigma de lo cubano.

¿De dónde sale este afán de afanes por definir aquel misterio que sigue viviendo entre nosotros, el de la patria? ¿En qué puntos y líneas de la Historia se retrató al enemigo mortal de nuestros sueños y la isla se convirtió en una llave maestra para desentrañar los fantasmas de la geopolítica del *Novus Mundus?* Sin dudas hemos vivido y dormido durante todos estos siglos con la llave que abre los cerrojos de un hemiciclo. Como una diosa, Cuba, la siempre fiel, porta las llaves de una nueva gesta para la América Nuestra. Y nosotros, que ni cortos aunque un poco perezosos, descendemos no de una raza socrática,



sino de una jeremíaca, estamos a la espera del silbido apacible, o de un escándalo.

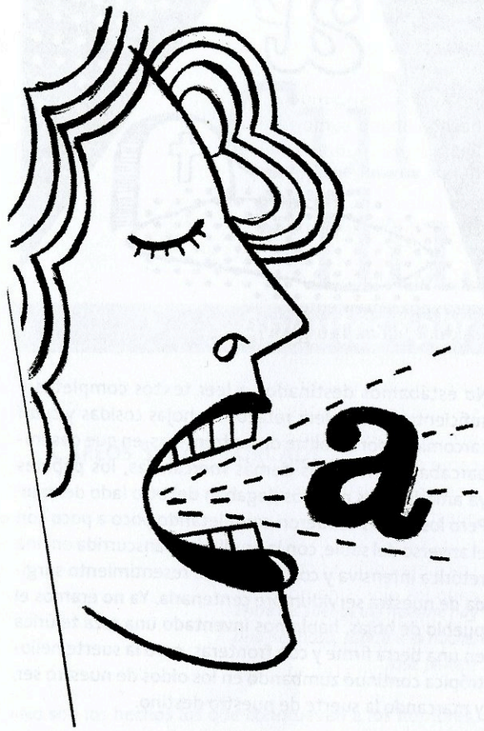
¡Oh! La Patria radiante entre la nieve muda y la Patria sufriente hastiada del verdor eterno. La Patria que nos contempla orgullosa, el Beso de la Patria que nos abraza, la Patria de nuestros padres... Patria es Humanidad. Nos enseñaron desde siempre a vivir entre las Ideas; que podían solo yuxtaponerse y moverse entre interjecciones y genuflexiones, como Ideas Mayestáticas al fin. Ellas podían anunciarse como el culmen de un mundo en transformación, solicitar nuestra vida y articular una Batalla Discursiva. Podían hacer esto y mucho más: de pronto se debía comprender que las ideas mismas se desdoblaban en *Mito e Ideología,* que no se podía participar de ellas sino a través de esos dobleces, pero como quien cava en la trinchera su lugar para una guerra.

El *desideratum* de nuestra ilustración política se encuentra en ese conjuro secular de mil batallas campales. Por eso nuestra ilustración no pudo darse sino bajo el signo fructífero y victorioso de una campaña heroica. La tea incendiaria que nos iluminó en la primera noche rebelde arrojó la condición de nuestra resistencia (con las trampas mambisas del muerde y huye y la estampida fugaz) en el grito, la insurgencia y el cimarronaje sostenido. Y vencimos por primera y por enésima vez, como si no hubiese sido suficiente la angustia de tantos años perdidos, como si más allá de todo resentimiento e incertidumbre nos acompañara la convicción de ser los únicos en este mundo destinados a triunfar. Como siempre estábamos en la lucha y en la guerrilla, se daba la posibilidad de salir ganando en medio de las peores crisis, con la cara estupefacta de no tener un futuro hipotecado por el presente ni un pasado glorioso que rememorar en Ideales.

No estábamos destinados a leer textos completos y suficientes, sino a leer retazos de hojas cosidas y *cuasi* carcomidas por el salitre de las fronteras, en que desembarcaban, junto a las demás mercancías, los papeles ya amarillentos que nos llegaban del otro lado del mar. Pero los textos se fueron completando poco a poco con el anverso del sable, con la erudición transcurrida en una retórica intensiva y con la pizca de resentimiento surgida de nuestra servidumbre centenaria. Ya no éramos el pueblo de hojas, habíamos inventado una raza telúrica en una tierra firme y con fronteras, pero la suerte heliotrópica continuó zumbando en los oídos de nuestro ser, y marcando la suerte de nuestro destino.

No estábamos inmersos sino en una nueva ola de benevolencia, de esas que El Ilustrado –vestido de Diablo o de Santo– nos traía, cuando se le metía entre ceja y ceja educarnos bajo el signo de una ilustración preñada de vanguardia y manuales escolares. Ola bienhechora, que volvió a refrescar enhorabuena ese mar de ignorancia que nos cubría constantemente bajo la arenisca del olvido y la impotencia; mas se convirtió en una victoria tempranísima que tuvo la dignidad de las campañas airosas: una conquista siempre celebrada, una consigna siempre enarbolada. Cruzada que se libró en un proceso de ilustración mucho más ambicioso: la causa misma de una reforma cultural programada según la ampliación de nuestro asombro por el Otro y la mediatez exigida por el sopor que encauza la lentitud de nuestro aprendizaje.

Leer un texto, meditar y realizar un gran proyecto, con visión de finalidad y totalidad, son empresas pérfidas en una isla de arcilla y de huracanes. Entre otras cosas, ya nos habían enseñado que pensar era un sacrificio demasiado grande para simples mortales ahogados en la humedad del trópico, y que toda dimensión especulativa era una cuestión puramente germánica. Leer era una empresa torcida de antemano, entre el *Index Librorum* y el descalabro de mil tradiciones que llegaban en trozos y a destiempo, no había manera de fundar un texto de iniciación para construir la gesta de una nación, o al menos la aventura del ser.



En esa encrucijada volvíamos a bascular la posibilidad de aprender la importancia de los arcontes tanto de acá como de allá, con el dedo puesto en las sienes, alzando los párpados de la admiración y de las preferencias con que la Historia cuenta su propia historia. La imposibilidad de salir del proyecto benéfico para la educación de nuestras almas; autorizado por las mentes siempre esclarecedoras de las instituciones que hablan, y los oídos siempre dispuestos de esa comunidad internacional que escucha y participa de un consenso virtual e inexistente. Y nuestra intención era más sana que perniciosa: era la oportunidad de encontrar la pureza, el buen gusto y la nobleza que jamás pudimos alcanzar ni siquiera cuando los tiempos de capitanía, abundancia y fineza continental.

Nuestra instrucción fue intermitente y parcelaria, aunque siempre ventajosa para aquellos que ordenaban el saber, mensurado en las resoluciones de la Corona y el Santo Oficio, en las Actas dictadas como Bandos por Su Alteza. Sufrida y negociada, en el espacio liminar de una oralidad legada a vivir siempre en la noche de la resistencia y en la fragua de empresas finalmente abandonadas. Nuestro índice de lectura fue compuesto por los contenidos de una modernidad que llegaba de vez en cuando en flotas de comercio y en barcos de contrabando. Debía ser la plataforma donde miraríamos el horizonte, nuestro propio horizonte, con mayor nitidez; pero fue la marca de mirar con la cabeza gacha, llena de complejos de culpas y debilidades.

Pero nuestras cabezas un buen día se irguieron, y con ellas habíanse estatuido todas nuestras potencias fálicas sacadas de una voluntad de poder generada a lo largo de siglos, junto a una generosa y poderosa voluntad de vivir y luchar como debió ser en los primeros días que sucedieron a la Culpa Original. Quisimos renovar el lenguaje, fundar la primera revolución universal basada en el amor y la unidad de las razas, generar un espíritu evangélico en medio de una tormenta y sobre centurias llenas de miseria, con el corazón en una mano y el machete en la otra. Qué forja y qué angustia, nadie lo creería, pero esa es la única fuerza que ha removido los cimientos de esta nación, y es allí donde se encuentra su misterio.

Las campañas fueron muchas, en los inicios de cada proceso transformador y providencial para nuestra comunidad, y tras cada desastre. Allí estaba la mano poderosa y la bondad dispensada de la Ilustración, en la figura del Déspota Ilustrado, en la del Liberador, o en la del Sanador. Y así aprendimos a leer: bajo un proceso vertiginoso y catapulteado que irrumpió en nuestras vidas para enseñarnos a descifrar despojos de textos sin márgenes, como si estuviésemos leyendo un texto sagrado. La historia secular, contada por el vencedor y por el vencido que ha sido vencido, indica todo lo contrario: nos instruyeron para leer un texto sa(n)grado que era su propio texto.

Nunca llegaron a completarse las campañas, tampoco fue la intención de los doctores y los generales, de los ilustradores y los déspotas. Era suficiente leer el texto hasta donde el espejo de aquello que se reflejara en el rostro extraviado del indocto estuviese a punto de ser invertido, para que surgiera de las letras el alfabeto de nuestro destino. La letra de las reglas, las cartas y adivinaciones en los límites del Espacio Ilustrado ofrecían un destino menos complicado, pero más seguro. ¡Qué maravillosa inversión si hubiesen coincidido nuestras cóncavas retinas con la convexidad de los textos!

Algún día caímos en la cuenta de habitar en una ciudad letrada, pletórica de ignorantes y sabihondos, y hacía mucho tiempo que el campamento había sido despojado de sus sábanas, los libros que una vez debieron leerse habían perdido legibilidad, y los signos de la ciudad estaban diseminados en el cuerpo y el delirio de una nación montada sobre columnas. Entonces nuestros héroes eran suficientes para explicar el sentido de la historia, y muchos hombres en su existencia cotidiana sacrificaron su decoro, porque tales héroes tuvieran el decoro de muchos hombres.

¡Ah, si la historia nunca diera vueltas en el reloj mecánico en que el pasado y el presente se conjugan tan armónicamente como dos ruedas dentadas! El tiempo aparecía aquí ya descoyuntado, como un caballo de bruces, y en el murmullo provocado por una leyenda secularmente construida con la imaginería fabulosa de blancos y negros agazapados en naves de comercio. El tiempo se cuajó entre alisios nórdicos y huracanes tropicales, llenos de la ventisca necesaria para matarlo en toda empresa que hacíamos: en la lectura de nuestro primer texto, en la jornada más encendida del cañaveral, en la ingravidez que soporta cada minuto de este salado caimán.

Nuestra cultura no se forjó desde un principio abstracto en el cual se había invertido nuestra naturaleza, transitando del reino del bien al reino del mal, del principio del placer al principio de la realidad; había sido más bien fraguada e imaginada en la instauración de una sociedad donde las modalidades y ostensiones de la subjetividad, o de una haz múltiple de subjetividades luchando en el espacio de la cotidianidad, trataban de plasmarse y transformarse en y desde sus propias creaciones, veleidades y sueños obturados.

El malestar de nuestra cultura no se fraguó en la grácil ambivalencia de la Razón Ilustrada desplegándose, dicotómicamente, como civilización y barbarie, en tanto dos fuerzas motrices que luchan cada una por su lado para resolver nuestro pan cotidiano, o para contemplar estupefactamente el «día espiritual del presente». Esto no era más que el reflejo abstracto de una ilusión que ni siquiera el sujeto transparente de una dialéctica especulativa consumió en su propia historia. Esta dialéctica –que convoca al crecimiento en la lucha y la reconciliación–, como movimiento real y método racional de un espíritu emplazado en la historia, conceptualiza su pretensión de realización en el hecho de que la contradicción ilumina, el concepto consuma la existencia y el cielo brilla en la especulación de las antítesis: estas conquistan un nuevo porvenir para la historia. Mas este sol incandescente que ilumina el cielo de la historia debería tener su noche, su aurora, su resistencia y la frescura del alba que sobrevive a las sombras.

El malestar cultural de nuestra ínsula viene por el calor insoportable de las dos de la tarde, por la imposibilidad casi estridente de que las cosas cuajen en el atanor de nuestras mentes y cuerpos y, desde luego, por la maldita circunstancia del agua por todas partes. Y es que siempre hay una circunstancia que marca la hora de nuestra vida y de nuestra muerte. Una condición que devela al hecho cubano como un acontecimiento poético, una lucha entre mundo y tierra que, más que remedar la batalla titánica de unos dioses primigenios, consiste en una pelea contra los demonios, una batalla solar en el centro de una ínsula anegada en aguas.

Existe una voluntad metafísica que encontramos en las cosas aparentemente más inertes. Existe un mal metafísico que quema la urgencia de cualquier rescate y liquida la pertinencia de cualquier idea. Contra quién hay que luchar, cómo resistir en la noche de los cocuyos con sus ojos centelleantes en la cuneta del matorral, cómo matar y hacer tiempo en medio de la nada tropicalísima, cómo desenmascarar el disfraz que nos hace aparecer siempre como una visión: son preguntas acuciantes de nuestra geopoética.

La cólera edípica por excelencia no fue haberse arrancado los ojos, sino no saber olvidar, no poder aplazar. Hay un aliviadero más allá del reino de las antítesis: más allá del plasma de la memoria, la felicidad del olvido de vivir aterrado del calor, de la fragilidad de los cuerpos, y del no-definir... Hay una condición temporal (un *tempus*, una fiesta) que embarca nuestra existencia en la morada del cimarrón y del poeta en una noche antillana: al son de tambores y voces que interrumpan medio milenio de reciedumbre colonial.

La maldita circunstancia persiste –definición de un *fatum*–, y tiene una pizca de resentimiento que rasguña la piel de este lagarto desvelado. ¿Cómo desentrañar y penetrar en el enigma de la existencia sin caer en la trampa edípica, y vivir en esta isla sin que los monstruos de la razón te devoren, sin ser devorado por la idea ni abrasado por el calor? En la mesa del café se puede sentar uno a esperar, a experimentar el sabor de una fruta y a charlar de lo lindo que es vivir entre nuestras palmas y nuestras aguas. A esquilar esta maldición insular con la pupila insomne, en un cúmulo de bendiciones que solo nos viene con un sueño prolongado que nos saque del tiempo del mundo.

Este malestar y esta maldición no se mitigará en el sopor de una cruzada especulativa de Ideas, donde la transparencia y el candor de las buenas intenciones oculten el estado realmente existente de las cosas. El malestar en nuestra cultura no puede superarse tampoco sobre la base de una mera fruición anhelada. Gracias a las potentes fuerzas del Eros –quien alienta a Psique– habría que también inspirarse en potencias así concretas y enérgicas, que nos inciten a comprender y aspirar este malestar como una constelación de síntomas que alcanzan y constituyen nuestra propia existencia en el mundo.

La cultura se forja y se forma sobre condiciones de posibilidad que configurarían el espacio dinámico constitutivo de una verdadera humanidad. No hay un principio abstracto, sino un inicio en el que siempre contamos con el ser histórico, y con su cuerpo que vibra en el salto, del espasmo y del sobresalto. Interroguémosle a ver a qué aspira, qué desea y cómo su patética, más allá del enfrentamiento y el reconocimiento del otro, suspira y se inspira en que el otro le reciba, le acoja y le extrañe.

El principio de la acción histórica, inicio de la cultura, no reside a mitad de camino –donde se contempla analíticamente la historia de los hombres hipnotizados por la matriz institucional y la dormidera de las cosas que nunca se ponen en discusión. Reside en el punto de mira donde las cosas se constituyan en sí mismas ya no solo como presencia óptica, sino como patencia –y latencia– de un mundo ya sido, y como posibilidad actuante de un mundo por inspirar y constituir.

Hay un indicio –intermitente e interruptivo– desde el cual podríamos comenzar a liberarnos de ser prisioneros de nuestros propios miedos, y de nuestras propias normas interiorizadas inconscientemente: la memoria como horizonte creador en el que la historia vuelta cuerpo y vuelta cosa se desgaja y desbroza en una temporalidad aperturante; en el que siempre estamos de vuelta. Pero nuestra memoria está hecha con las bisagras de un trapiche moliendo y con los encantos nostálgicos que cristalizan en una voluta de humo de tabaco. Tan resuelta al olvido más impío, a la querella más desenfadada por lo nuevo y a la inmediatez parlanchina del choteo. Tan resuelta a vivir a la sombra de un mundo que recomienza en cada esquina y en cada rincón con un toque de tambor y con el silencio pétreo de los monumentos y sus ruinas.

Habitamos en un mundo cuajado estelarmente, en el cual el estallido iniciático no se dio en un comienzo explosivo –hipotéticamente construido para cerrar el mundo en una ecuación–, sino en el momento de la epifanía. El mundo no es un punto negro, no-significante e in-significado que un buen día procuró explosionarse y se convirtió en un universo matizado de significaciones provisorias, en las cuales este mismo puede aflorar para que nuestra miseria sea digna de soportarse. Cada punto de nuestra realidad, que se teje y entreteje como una malla cada vez más espesa en su urdimbre, no está zurcido solo con las trampas de un poder granulado, sino también trenzado con cuerdas de sentidos que configuran constelaciones monádicas que sobreviven a los remiendos y a las hilachas.

Nuestra conciencia histórica, en tanto principio de nuestra memoria cultural y pensamiento que se expone y corporeiza en el lenguaje, es lo opuesto a la ingenuidad, a la candidez panglossiana que sume en la estupidez. En su dimensión histórico-moral, en tanto conciencia de nuestra existencia en el mundo apropiándonos del ser de las cosas para acciones concretas y posibles en circunstancias específicas, irrumpe como fuerza solo allí, donde el tiempo corre como reto y proyecto. No conciencia intencional, sino anhelante e inspirada por sus aspiraciones más caras y sus fuerzas más quebradizas.

Nunca estuvo más en lo cierto el hombre que cuando se concibió como un ser creado, es decir, un ser capaz de hablar y actuar por sí mismo: moralidad que se anuda y realiza en el surgimiento, formación y desarrollo de la individualidad personal con todo el conflicto que entraña su estar en el mundo, en el seno de la comunidad. Y que cuando se concibió en el tiempo, en la experiencia del devenir, donde las cosas no aparecen y desaparecen, sino donde el hombre existe como alguien que vive en el recuerdo y la esperanza, es decir como un proyecto temporalizado que espera y desespera, como un proceso dinámico de anticipación y rememoración. El hombre no encuentra su condición histórica esencial en la conciencia teorética, sino en la posibilidad de su apertura a una praxis concreta, en la realización de su sensibilidad y su moralidad.

¿Por qué actuamos casi siempre desde la ausencia, la indefinición y el hastío? ¿Por qué nos desplazamos tan fácilmente hacia los predios del silencio, el choteo y ese resentimiento tan plúmbeo y desgarrador? Aquí la memoria, concentrada en convertir el pasado en una constelación imaginaria y dinámica que configura realidades más vastas para un mundo en expansión –el cosmos como un campo expandido–, se convierte en un embudo, en un precipitado de contenidos vacíos de sentido para la acción y para la vida. Aquí la esperanza, convocada a convertir las probabilidades de una imaginación crítica y utópica en contenidos concretos para la realización de lo posible, en pulverizar el bloque macizo de la historia –para convertirla en historia de las posibilidades de una praxis utópica realizable–, se convierte en desesperación y cinismo, en abandono del hombre como proyecto y riesgo.

Los hombres, cegados por una luz que les hace segar el mundo con la guadaña de una razón filosa y potente, saben a ciencia cierta cuáles son las mieses que hay que cosechar; no pueden evitar el sesgo de un mundo distribuido en el que el que siega no es el que siembra.

El principio de nuestra vida en el espíritu, donde la historia se interrumpe, podría residir en el punto de partida que tomemos para percibir y meditar, desde una visión dialógica, sobre la historia: como epifanía y emanación desde un fundamento enigmático y aperturante en la experiencia, como encarnación y apocatástasis en tanto finalidades del ser.

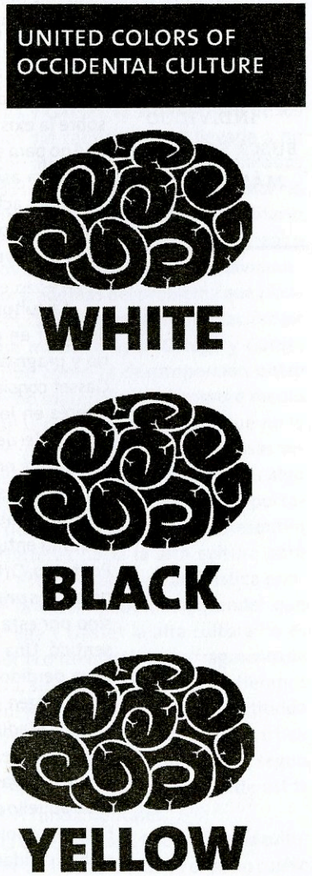
La CRISIS de la CULTURA

Una reflexión desde Ortega y Gasset

Ariel Pérez Lazo

Uno de los grandes temas del siglo XX ha sido el de la crisis de la cultura. Se trata de la crisis sobre el fundamento y la finalidad de la existencia humana. El siglo XIX había culminado con la aparición de Federico Nietzsche, quien reclamaba una nueva tabla de valores morales. Aquella preconizada sustitución de ideales que había operado en gran parte de la intelectualidad occidental mostró que algo más que el cambio de unas ideas por otras se abría en la perspectiva cultural de Occidente. Asimismo, la crueldad inusitada de la guerra mundial de 1914 a 1918 sacudió a la conciencia europea, al punto de plantearse que algo más que una nueva época estaba emergiendo de aquellos acontecimientos –pero tampoco debemos creer que fue esta la causa de la crisis de la cultura. Los antecedentes de tal preocupación teórica pueden hallarse en la obra del filósofo alemán Max Scheler, quien poco después de la guerra mundial consideraba en crisis a Occidente por causa de un alabado parlamentarismo que reproducía, en el plano político, las tesis del relativismo filosófico. La formulación de las leyes obedecía al dictado de las mayorías, no al de la verdad. Esto conducía, afirmaba Scheler, a restablecer aquella democracia que en la Antigüedad había condenado a Sócrates.

Por otra parte, Ostwald Spéngler, en su célebre obra *La decadencia de Occidente*, consideraba que la muerte de la cultura se verifica cuando esta ha realizado sus posibilidades iniciales, cuando ha determinado una forma de vida entre múltiples posibilidades y la ha llevado hasta su límite. Cuando la cultura ha llevado a concepto aquello que era una intuición en sus orígenes, cuando sus posibilidades interiores se realizan exteriormente, se anquilosa y muere, se transforma en civilización. Occidente se hallaba en su fase de decadencia, es decir, de civilización. A pesar de la enorme influencia intelectual de Spéngler, desde España José Ortega y Gasset (1883-1955) planteará que la crisis sobrevenida a la cultura occidental es de un orden diferente a la planteada por el filósofo alemán. Ortega y Gasset encontrará que, esta crisis es solo de orden europeo, y su esclarecimiento lo llevará de la obra *España invertebrada* a *La rebelión de las masas*, de temática mundial. La homogeneidad de las sociedades europeas era tal que un problema sobrevenido en España era idéntico a lo que ocurría en el resto del continente. La crisis habría de encontrarse en el desprecio que las élites intelectuales reciben en la Europa de la primera posguerra. Ningún otro autor ha mostrado estas ideas con tanta precisión.



Para conocer qué entendió Ortega y Gasset por crisis de la cultura es necesario examinar su concepto de cultura. La cultura es para él autenticidad, es decir, el reconocimiento de los límites de la capacidad intelectual propia. El reconocimiento de estos límites, esta actitud auténtica, explica por un lado la creación cultural, obra de las minorías intelectuales; y por otro lado explica el aprendizaje de los contenidos culturales y, por último, la posibilidad del avance de la sociedad al subordinarse una parte mayoritaria de esta a los valores e ideas forjados por las minorías. Por tanto, la crisis de la cultura occidental es explicable a partir de su concepto de cultura como autenticidad.

¿CÓMO PUEDE SURGIR UNA ACTITUD ÉTICA QUE IMPLICA LA OBLIGACIÓN DE SUJETARSE A NORMAS, SI LO QUE EL INDIVIDUO BUSCA SON SUS MÁS ÍNTIMOS DESEOS?

La cultura como autenticidad

Ya en su primera obra, *Meditaciones del Quijote*, escrita en 1914, Ortega y Gasset definía la cultura como la búsqueda de lo racional en la actividad humana. La cultura es la aspiración de dotar al conjunto de la actividad humana de sentido. La cultura nos proporciona objetos que alguna vez fueron vida espontánea e inmediata.[1] Cultura es, asimismo, todo aquello que arroja claridad sobre la existencia. Es el momento de claridad no para sustituir la espontaneidad vital, sino para asegurarla.[2] Es además el cultivo dado a los actos espontáneos del hombre, de modo que toda necesidad, si se la potencia, llega a convertirse en un nuevo ámbito de cultura.[3]

La cultura es resultado de la capacidad de obrar en un sentido contrario al utilitario y pragmático. Es por esto que Ortega y Gasset considera a la vida, entendida como interés en lo carente de utilidad, un valor imposible de reducir al de la cultura. Así afirma que no son los valores trascendentes los que dan sentido a la vida, sino al revés: es la admirable generosidad de esta la que necesita entusiasmarse con algo ajeno a sí.[4] Por tanto, Ortega y Gasset valora al hombre no por los principios a los que dedica su vida sino por esta intención previa de otorgarle sentido. Una cultura solo fracasará cuando haya perdido las raíces en la vitalidad que le dio origen.

En *Meditaciones del Quijote* Ortega y Gasset expresa la fórmula «yo soy yo y mis circunstancias», donde la «circunstancia» es todo aquello que ayuda al hombre a decidir. El hombre solo posee su libertad; el resto de su humanidad lo constituyen sus aptitudes psíquicas, su medio, su pasado. La expresión «yo soy yo y mis circunstancias» nada tiene que ver con que ha de adaptarse a estas. En efecto, circunstancia comprende todo lo que es exterior al sujeto, no su cuerpo solo.[5]

La libertad del hombre, sin embargo, consiste en aceptar o negar su destino. ¿Es esto un resto de determinismo en el pensamiento de Ortega y Gasset? En *Goethe desde dentro* dirá que el destino es la decisión de escoger una vida concreta entre otras posibilidades. La única forma de tener un destino es la búsqueda interna de este, la coincidencia del hombre consigo mismo, con sus ideas más íntimas y auténticas. Un acto solo es cultural cuando ofrece sentido a nuestra existencia, cuando la hace auténtica. El resto de los actos humanos, cuando no son auténticos, no son cultura sino mecanización.

La autenticidad es la fidelidad al destino personal. La circunstancia es lo que permite realizar el destino, que es una finalidad independiente del hombre. La autenticidad permite que el individuo pueda forjarse normas. Ahora, ¿cómo puede surgir la normatividad de la autenticidad?, ¿cómo puede surgir una actitud ética que implica la obligación de sujetarse a normas, si lo que el individuo busca son sus más íntimos deseos?:

> El destino –lo que vitalmente se tiene que ser– no se discute [...]. Si lo aceptamos somos auténticos, si no lo aceptamos somos la [...] falsificación de nosotros mismos. El destino no consiste en hacer aquello que tenemos ganas de hacer, más bien muestra su riguroso perfil en la conciencia de tener que hacer aquello que no tenemos ganas.[6]

Ortega y Gasset nos lo explica haciendo del imperativo de la autenticidad una ética material, es decir, un contenido con obligaciones a cumplir:[7] no es que no se deba hacer lo que a uno le dé la gana, es que no se puede hacer sino lo que cada cual tiene que hacer, lo que cada cual tiene que ser.[8]

La superación de la antinomia vida y cultura

Spéngler había expuesto, en *La decadencia de Occidente*, que cada cultura posee un ciclo de desarrollo independiente. Su punto de partida estaba en negar la exclusividad de la cultura occidental. Aparecía así la pluralidad de las culturas, irreductibles entre sí. No existen, según Spéngler, valores absolutos, porque no hay culturas superiores. Una cultura nace cuando algo limitado surge de lo ilimitado y perdurable.

LO QUE CARACTERIZA AL HOMBRE-MASA ES QUE NO SE VALORA. NO BUSCA LO QUE LO PUEDE CARACTERIZAR. ESTA VALORACIÓN ES, EN CAMBIO, LA QUE IDENTIFICA A LAS MINORÍAS. LA CAUSA DE LA EXISTENCIA DE LAS MASAS ES ESE DESEO DE NO TENER RAZÓN

advenimiento de la democracia a fines del siglo XIX, con la generalización del sufragio universal. Las minorías podían dirigir en el pasado porque las masas no tenían a su disposición una vida cómoda. Con el desarrollo industrial y tecnológico estas tienen acceso a artículos que solo hubieran podido utilizar las minorías.

La igualdad política y la relativa igualdad económica –resultado del desarrollo técnico-industrial– conducen a la pretensión de la igualdad en la capacidad y el papel directivo sobre la sociedad. En esto reside la crisis: en que las masas gozan de los placeres y utensilios inventados por las minorías de técnicos e inventores y que antes solo utilizaban los grupos selectos, y que gozan no solamente de las facilidades materiales, sino de las jurídicas y sociales.[16]

Bajo la democracia del siglo XIX era posible la vida de las minorías. El respeto a la ley y a los derechos individuales no permitía que la mayoría limitara los derechos de la minoría. Además las masas elegían a los políticos profesionales. Con la llegada del siglo XX las masas se dispusieron a poner fin a su subordinación a las minorías políticas. Es este el aspecto político de la rebelión de las masas.

Ortega y Gasset, sin embargo, hace una distinción entre masa y lo que denomina hombre-masa. Hombre-masa es todo aquel individuo que no se valora a sí mismo, para bien o para mal, por razones a las que ha llegado, sino que se siente a gusto al sentirse idéntico a los demás.[17]

Aquí puede observarse cómo el significado político ha dado paso a un significado filosófico. Las masas o mayorías no designan a una clase social, sino a un comportamiento individual. Pertenecer a una clase social mayoritaria no implica comportarse necesariamente como «hombre-masa». Se trata de una actitud caracterizada por la falta de autenticidad, de individualidad.

Los hombres-masa son individuos que siguen los comportamientos colectivos sin razón propia alguna. La muchedumbre carece de razones para vivir. A diferencia de esta, la minoría tiene un origen dado en coincidir con otros a partir de ideales. Las masas se definen por su posición ética (es decir, que el concepto de masa es definido por Ortega y Gasset a partir de la actitud ética que esas masas asumen). Comparemos esta definición del hombre-masa con su contraria, la del hombre selecto: no es aquel individuo que se cree superior a los demás, sino que se exige más que los demás.[18]

Lo que caracteriza al hombre-masa es que no se valora. No busca lo que lo puede caracterizar. Esta valoración es, en cambio, la que identifica a las minorías. La causa de la existencia de las masas es ese deseo de no tener razón. Las masas se forman, pues, por su carencia de razones para el comportamiento individual o minoritario, por su voluntad de actuar por apetitos o deseos. Como afirma también María Cristina Pascerini, en *La rebelión de las masas* para Ortega y Gasset minoría y masa no tienen relación con la situación económica ni con el prestigio social.[19] Minoría es un concepto que designa a aquel grupo que crea normas que son reconocidas por la mayoría. En la sociedad aparece la pérdida de la estimación, por parte de las mayorías, hacia estas minorías intelectualmente directoras. Las masas pretenden suplantar las funciones de las minorías, sin asumir la responsabilidad de tales funciones. Ortega y Gasset cree imposible que la intelectualidad pueda ser sustituida por individuos incapacitados; en la nueva época esto se cree posible.

La crisis de la cultura: crisis de la estimación social de su principio

Si reconstruimos la elaboración conceptual de Ortega y Gasset, la autenticidad de los individuos sin calificación les llevaría a no pretender suplantar a aquellos individuos calificados. Esta calificación está dada no por la posesión de un título universitario sino por el carácter creador de las normas y principios antes vistos por estos individuos.

Habrá, además del problema que plantea en época de masas tal suplantación, un problema mucho mayor. Ortega y Gasset lo describe como la desproporción entre el provecho material que el hombre medio recibe de la ciencia y la gratitud que no le dedica.[20] ¿Puede exigírsele a las masas semejante interés por la ciencia? ¿No es algo situado dentro de los límites del comportamiento normal que las mayorías presenten este desinterés hacia la alta cultura para hacer de esta actitud la característica principal de la crisis? Debemos entender que para Ortega y Gasset la alta cultura no es en la época contemporánea un fragmento de la cultura, sino su principio. En los tiempos pre-modernos la cultura estaba constituida por otros principios de los que eran partícipes las mayorías; en la modernidad, según afirma, la ciencia constituye uno de estos principios fundamentales.

Para Ortega y Gasset no existe una cultura distanciada de las masas en el plano pasivo o receptivo de esta. La cultura es creada por

las minorías. Las masas, sin embargo, han de entusiasmarse con esta, han de asumir los principios de la cultura creados por las minorías. La base de esta idea es que la cultura es resultado del entusiasmo de la colectividad hacia determinados principios; cuando este entusiasmo falta, la cultura muere.

Lo paradójico de su análisis es que en una época que la mayoría de los pensadores consideró como cientificista, asentada en la creencia del inevitable progreso científico, Ortega y Gasset consideró en peligro a la ciencia y a la técnica derivada de aquella. Así plantea que la ciencia no puede interesar si no continúa el entusiasmo por los principios generales de la cultura. Si se embota este fervor, la técnica solo puede pervivir inercialmente el tiempo que dure el impulso cultural que la creó. En efecto, la técnica «no es causa *sui*, sino precipitado útil, práctico de preocupaciones superfluas, imprácticas».[21]

La ciencia es resultado del intercambio racional de ideas, de fundamentar las opiniones en un orbe de verdades inteligibles, en una serie de razones que pueden ser expuestas a la discusión. Este intercambio de opiniones y razones fundamentadas no es el relativismo de la verdad que condenara Max Scheler, como primeramente veíamos, sino hacer de la razón el principio para la decisión pública sobre las opiniones. Aquí la razón se instituye en árbitro de las opiniones que se desea que se constituyan en normas de toda la sociedad.

El problema de la rebelión de las masas, la actitud de acudir a la acción directa –utilizando la frase típica del sindicalismo de Georges Sorel–, es decir, a la imposición de un criterio a la colectividad sin haberla persuadido antes de su razón, se constituye para Ortega y Gasset en la crisis de la cultura. Al estar en crisis esta adhesión a fundamentar la opinión para pretender que sea aceptada por la colectividad, y acudir a la imposición, encuentra Ortega y Gasset la crisis de la estimación colectiva del principio que hace posible a la ciencia.

Epílogo

La cultura es un acto de fe de la colectividad hacia ciertas ideas. Cuando existe la falta de entusiasmo de la colectividad hacia ella, la cultura está en peligro de perecer. La ciencia necesita de la estimación de las masas, que estas se decidan a dotar adecuadamente a los investigadores y hombres de ciencia de los recursos que necesitan. El desinterés de las masas se muestra entre otros aspectos en la desestimación del trabajo científico, sobre todo hacia las ciencias puras, de cuyos avances puede esperarse nuevas aplicaciones técnicas.

Aquí el rigor histórico no es tan importante como pudiera serlo aparentemente. No me interesa demostrar si en los años treinta en Europa era cierta la idea de Ortega y Gasset de que el hombre de ciencia se había convertido en el nuevo paria social. Bastaría observar, como el propio Ortega y Gasset señalara, que la ciencia no logra arrancar de las masas la estimación que el uso de sus resultados técnicos logra. Por tanto, el entusiasmo de las masas hacia la ciencia aplicada, hacia la técnica, no garantiza la supervivencia de la ciencia. Como tampoco podrá garantizarlo que las masas, como vemos hoy en día, asignen a través de los poderes públicos grandes cantidades de recursos a la investigación (estaría por demostrar si hacia las ciencias puras y no solo hacia las aplicadas). No bastan los recursos si la sociedad en su conjunto no está interesada en la actividad teórica y si tampoco le interesa el fundamento racional de sus opiniones a la hora de lograr la convivencia pública.

Aquí encontramos el factor que nos muestra cuán poco aristocrática es la concepción de Ortega y Gasset sobre la cultura y su crisis. Para el criterio común, la alta cultura, la cultura intelectual y científica, es obra de una minoría a lo largo del tiempo histórico, minoría cuyo origen sociológico aparece como inexplicable. Ortega y Gasset se manifiesta contra esta opinión trivial y considera a la actividad científica como resultado de la colectividad y no de «genialidades» aisladas. En principio, sin el interés de grandes cantidades de personas hacia la investigación científica pura, inútil, si no se busca el conocimiento por el valor que encierra en sí mismo, como respuesta a ciertas preguntas y, al contrario, se le busca por su utilidad técnica y material, la ciencia está en crisis y no hay por qué creer que individuos aislados concentren en sí mismos el escaso interés disperso en multitudes enteras.

La modernidad se ha encargado de construir el mito del sabio aislado que logra imponerse. Ortega y Gasset nos revela, precisamente, el carácter mítico de esta idea. La historia es pródiga en pérdidas de hallazgos intelectuales.

---

[1] José Ortega y Gasset, *Obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, t I, p. 11.
[2] Ortega y Gasset, ob. cit., p. 43.
[3] Ídem, p. 11.
[4] Ortega y Gasset, ob. cit., t II, p. 868.
[5] Julián Marías, «Comentario», *Meditaciones del Quijote*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 216-7.
[6] José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 94.
[7] Ignacio Sánchez Cámara, «Ortega y Gasset y la filosofía de los valores», *Revista de Estudios Orteguianos*, Madrid, Editorial Fundación Ortega y Gasset, 2000, p. 168.
[8] Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, ob. cit.p. 53.
[9] Ostwald Spéngler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, t I, p. 188.
[10] Ortega y Gasset, *Obra*, ob. cit., t II, p. 865.
[11] Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, ob. cit., p. 79.
[12] Ortega y Gasset, *Obra*, ob. cit., t II, p. 866.
[13] Ídem, p. 852.
[14] Ídem, p. 1069.
[15] Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, ob. cit., p. 79.
[16] Ortega y Gasset, Obra, ob. cit., t I, p. 42-3.

Esta idea guarda relación con la expuesta por Ortega y Gasset sobre la libertad y el destino. Para Ortega y Gasset la cultura surge cuando una colectividad selecciona una dentro de varias posibilidades de tener una vida en común. Para Spéngler esta surge cuando en una colectividad aparece un símbolo que prefigurará su evolución. Este símbolo es una intuición pre-intelectual que Spéngler identifica con el modo de sentir la extensión.[9] Aquí descubrimos el germen de la idea que Ortega y Gasset desarrollará, esa de que la cultura es la vida de la que ha sido extraído su sentido. La idea del espacio es determinante en la formación de las culturas. De ahí la importancia que le otorga a la filosofía, pues es esta la que ofrece una imagen del mundo. De ahí que la crisis de la filosofía corresponda a la crisis de la cultura.

En *El tema de nuestro tiempo* Ortega y Gasset expondrá, en términos similares a los empleados por Spéngler en *La decadencia de Occidente*, que la cultura solo pervive cuando continúa recibiendo el constante flujo vital de los sujetos.[10] Este flujo vital es el entusiasmo de la colectividad. Cuando los valores culturales adquieren un valor independiente de la sensibilidad colectiva y se contraponen a los deseos de los individuos, sobreviene la crisis de la cultura. Por tanto, la crisis de la cultura occidental está en la subversión de sus valores. A sabiendas del origen vital de la razón se tomaron los valores racionales como si procedieran de una revelación. La cultura, al culminar el siglo XIX, se había convertido en una entidad ultravital que ocupaba en la estimación moderna el mismo puesto que antes (en los tiempos pre-modernos) ocupaba la beatitud.

En *El tema de nuestro tiempo* está esbozada la crisis de la cultura. Ortega y Gasset encuentra que existía, al comenzar el siglo XX en Europa, una concepción del mundo que negaba la realidad a lo que trascendiera al mundo material, mientras en la esfera moral había valores tan absolutos como aquellas realidades rechazadas. La crisis radica en la desproporción entre la concepción del mundo existente y los valores morales. Esta es la causa de la crisis de valores que encuentra en Occidente. En circunstancias catastróficas el hombre necesita de la fe en los valores trascendentes, y la ausencia de esta fe explica la crisis.

Los valores trascendentes se encontraron en crisis en la primera posguerra del siglo XX. Pero la naturaleza de la crisis no se hallaba en circunstancias externas como la primera guerra mundial o en las tensiones posbélicas dadas por la aparición del fascismo, el bolchevismo, el sindicalismo y la democracia de masas. La crisis política era resultado de una mayor, más honda, de naturaleza moral. Para superar la crisis era necesaria la correspondencia entre la concepción del mundo y lo que entusiasma a la colectividad. Y esta coherencia quedaría expresada en nuevos valores.

Spéngler poseyó una interpretación determinista de la cultura. Si una cultura no puede establecer nuevos valores, en esa fase del drama histórico que es la conciencia de la ineficacia de las ideas dominantes, ¿cómo podrá evitarse la decadencia? Para Spéngler la decadencia era inevitable. Sin embargo, para Ortega y Gasset no lo era. La decadencia solo ocurría si se caía en la vida inauténtica.

En *El tema de nuestro tiempo* Ortega y Gasset expone que la cultura europea de su época estaba en contradicción con los verdaderos intereses de los individuos. Estos anhelos correspondían a lo que él llamaba valores vitales. El europeo comenzaba a sentir que sus ánimos se inclinaban hacia la propia vida antes que cualquier imperativo ético. Vida en esta obra significa entusiasmo. Esto era lo que faltaba al europeo frente a los valores de su cultura. Por eso propone sustituirlos. El entusiasmo no habrá de estar en los nuevos valores trascendentes, sino en la propia vida. En 1921, cuando escribió *El tema de nuestro tiempo*, consideraba que la crisis se debía al carácter ficticio de la cultura tradicional. Como toda vieja cultura, la occidental arrastraba normas que han probado su insustancialidad. La cultura occidental requería urgentemente su reducción a lo auténtico.[11]

El racionalismo ha vaciado a la cultura moderna occidental de su principal función: otorgar normas para la vida. El sentido y valor de la vida, que es por esencia presente actualidad, queda reducido a mero tránsito hacia un futuro utópico.[12] La crisis es, por tanto, resultado de que no exista lugar para la moral en una concepción del mundo racionalista. Una concepción del mundo basada en las teorías propuestas por la investigación científica es siempre limitada, no puede ofrecer un cuadro total de lo que el cosmos es. Además está sujeta a una permanente posibilidad de cambio por la llegada de nuevos descubrimientos. Como la ciencia es siempre una imagen provisional y fragmentaria del mundo, la ética deviene problemática. Al dejar la verdad en un futuro inalcanzable, se elimina toda normatividad. Se hace imposible construir una ética sobre la base de la ciencia. Al quedar la ética divorciada de la ciencia el resultado es el abandono de la ética.

Ortega y Gasset entendió por vida la voluntad espontánea del sujeto, y, por cultura, la adhesión hacia un valor independiente de esa voluntad espontánea. Esta independencia de la cultura frente a la vida o la autenticidad explica que se le haya considerado como una contradicción irresoluble.

Ortega y Gasset encuentra un modo de superar la antinomia entre vida y cultura al analizar la relación del individuo con las ideas. El hombre que recibe una idea, que no la ha creado, se habitúa a no tomar contacto con los problemas radicales que llevaron a la formulación de esa idea. El acto creador de la idea es un acto auténtico; el de la recepción es inauténtico. La posesión de la cultura solo será posible cuando el individuo esté en contacto con los problemas radicales que son los que dan lugar a las ideas. La cultura, por tanto, no puede poseerse pasivamente, ha de ser creada de acuerdo a las circunstancias, en acelerado cambio. Se establece aquí el conflicto entre ideas creadas para problemas auténticos y su recepción para individuos que no sienten estos problemas como suyos; es decir, para los cuales esta recepción de contenidos culturales no es una actitud auténtica. ¿Aquí vida

y cultura coinciden con el concepto de autenticidad? Sin embargo, todos los individuos están obligados, por hallarse obligados a la autenticidad, a ser intelectuales. Veremos más adelante qué respuesta ofrece Ortega y Gasset a este problema derivado de su interpretación de la cultura.

He mostrado hasta aquí cómo Ortega y Gasset ha llegado al concepto de autenticidad, esbozado desde los comienzos de su obra, y cómo la oposición que encontraba entre vida y cultura, una oposición que desde Nietzsche ha dominado el siglo XX, terminó por resultarle superada en el concepto de autenticidad. La oposición no está entre la vida y la cultura, sino entre la falsa cultura y la auténtica; está entre la cultura recibida, inauténtica, que no responde a los problemas reales de la época, y la que ha tomado contacto con estos problemas y creado el intento de solución.

La cultura es autenticidad y la vida es autenticidad. Ortega y Gasset intenta responder con *El tema de nuestro tiempo* a *La decadencia de Occidente*. Encuentra como causa de la crisis que la cultura no es ya solución para los problemas del individuo. Esta crisis aparece por la carencia del talento para extraer del entusiasmo colectivo los valores culturales. Ortega y Gasset explicó que:

> la cultura europea pretende ser la única fundada en razones y sin embargo no es ya sentida por su racionalidad, sino que se le adopta místicamente. El aparente triunfo de las fuerzas retrógradas se halla en que están libres de esa esencial contradicción.[13]

La crisis de Occidente es resultado de la crisis del racionalismo. El ideal racionalista se ha negado en la práctica, ya que se ha hecho de la racionalidad un dogma, y esto es un contrasentido. La razón no puede ser tomada como un absoluto. La negación de la razón tiene su origen en el fracaso interno de aquellos sectores identificados, falsamente, con el racionalismo. La razón no es algo dogmático sino relativa al hombre. Nunca podrá ser considerada una creencia o un motivo místico sin desvirtuarla. La razón lleva en sí una perenne duda. Es absurdo creer en ella. Sin embargo, esto es lo que ha estado haciendo la modernidad tardía.

La diferencia de Ortega y Gasset con Spéngler está en el rechazo al determinismo de la conversión inevitable de la cultura en civilización –presente en *La decadencia de Occidente*. Para Ortega y Gasset la alternativa al estado de cultura no es la llegada a la civilización; es por tanto necesario poner en marcha la inspiración para producir una nueva cultura.

Ortega y Gasset rechaza la idea de que Occidente se halle en decadencia. No lo está si sus individuos sienten inferior a la suya toda vida pasada. Desde este dato, podía concluir que existía en Occidente la estimación hacia los valores culturales del presente. Anteriormente él había señalado la falta de autenticidad de la cultura europea, pues sus ideales estaban en otra cultura: la griega.[14]

¿La decadencia o la crisis de Occidente?

Ostwald Spéngler, en la obra *El hombre y la técnica*, extenderá su análisis hacia lo que considera la crisis de Occidente, de la que señala como elemento importante que al comenzar el siglo XX los jóvenes se dedican al deporte en vez de ocuparse en la creación tecnológica, es decir, que los talentos se desvían de las ciencias prácticas.

Ortega y Gasset, por su otra parte, identificará la crisis occidental con una frase que es el título de su más polémica obra: *La rebelión de las masas*. La rebelión de las masas es un proceso que comienza con la actitud de las minorías de negarse a dirigir a las masas. Esta negativa de las minorías intelectuales consiste en su falta de autenticidad, de estar en contacto con los problemas reales y, por tanto, de negarse a producir las normas e ideales de una nueva época.

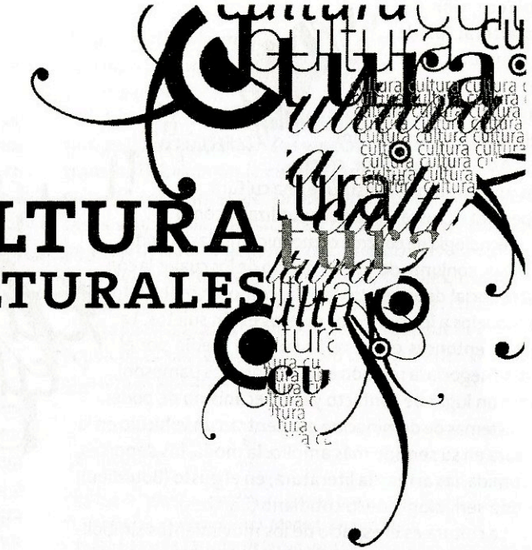
Las minorías son las encargadas de producir las nuevas normas de cada época, y solo pueden lograrlo siendo auténticas. Ortega y Gasset no pretendía que fueran las mayorías las que produjeran los contenidos culturales, lo que hoy denominamos alta cultura, sino que esto era la labor propia de las minorías. Un individuo que produjera estas normas automáticamente integraba esas minorías directoras, que solo lo eran en el sentido de una dirección intelectual, y no política, como pareciera significar.

La crisis de la cultura en Occidente es una crisis de autenticidad debido a la actitud de las masas respecto a las minorías, pues en *La rebelión de las masas* consiste en la actitud de insubordinación de las masas frente a las minorías directoras.

Ortega y Gasset expresaba que se había apoderado de la dirección social un tipo de hombre a quien no le interesaban los principios de la civilización.[15] Ortega y Gasset partía de que la sociedad se halla compuesta por individuos calificados y por aquellos que carecen de calificación. La calificación no está dada por la instrucción sino por la actitud frente al conocimiento. El fenómeno que sirve de punto de partida para su análisis es la aparición de las masas que pretenden suplantar la dirección intelectual sobre la sociedad, aquella que, como ya vimos, se ejerce a partir de la formulación de normas e ideales de vida colectiva.

Este es el diagnóstico de la crisis de la cultura europea. Las masas que antes obedecían a las minorías en este orden no atienden a las normas creadas por las minorías, a las que corresponde la dirección intelectual de la sociedad. Ortega y Gasset parte de la división de la sociedad en masa y minoría. Esta división no está referida a clases sociales. La falta de proyectos para la vida colectiva, que debían ser obra de las minorías, es la causa de la crisis. La insuficiencia de los ideales anteriores, la pérdida de su vigencia, ha provocado la rebelión de las masas. La falta de ideales para conducir a la sociedad ha hecho creer a las masas que se puede vivir sin conducción.

Normalmente las masas tienden a no obedecer a los creadores y entusiastas de la cultura. Históricamente este problema, según Ortega y Gasset, había sido resuelto por el modo de organización social que existía hasta el



Apuntes sobre CULTURA y ESTUDIOS CULTURALES

NARA ARAÚJO

De etimología latina, la palabra cultura se asocia con la acción de cultivar o practicar algo, también con la de honrar; de ahí la connotación inicial asociada al culto: tanto a una deidad religiosa como al cuerpo o al espíritu. En su origen, entonces, el término está vinculado con la idea de la dedicación, del cultivo. En las acepciones que el *Diccionario de la Real Academia Española* le reconoce, la cultura puede ser el resultado o el efecto de cultivar los conocimientos humanos, y también, el conjunto de modos de vida y de costumbres de una época o grupo social.

La cultura se define por su carácter humano como oposición a la naturaleza, en una de las parejas binarias fundamentales del pensamiento metafísico occidental. En la perspectiva de la antropología estructural (Lévi-Strauss), el paso de la naturaleza a la cultura estaría asociado con la prohibición del incesto y, por tanto, con las relaciones de consanguinidad. El mito daría cuenta de esa problemática como ocurre en la historia de Edipo y su madre Yocasta. Lo que se convierte en material artístico (la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey)*, tiene su origen en un mitema en el cual la invariante es la estructura de parentesco. Del material de la cultura antropológica, aquella que da cuenta de las condiciones de la vida humana, se pasa a su representación en la cultura artística. Ese vínculo permitirá que esta última pueda ser siempre territorio para la dilucidación de tópicos que conciernen a la cultura en términos antropológicos, a partir de los vínculos de esta, como un todo, con sus distintas ramificaciones.

Para la semiótica, la cultura es una red de signos; es un acto comunicativo, un intercambio que supone constantemente a otro, como *partenaire* necesario en la relación entre emisor y receptor. Desde la perspectiva comunicativa, uno de los problemas fundamentales de la cultura es la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, así como el proceso de construcción de su contra-agente. A partir de ese valor comunicativo, se estructura la idea del valor de la cultura como mecanismo informativo. Y de la cultura como un sistema que se auto-organiza, que en el nivel metaestructural se describe a sí misma a través de la acción de los críticos y los teóricos, de los «legisladores del gusto», cuyas descripciones se inclinan a identificar la «metadescripción» con el tejido real de la cultura como tal (Lotman).

El término cultura puede alcanzar extensión y usos diversos. La cultura, en tanto que diversidad cultural, es el objeto del conocimiento empírico; y la cultura, como diferencia cultural, es lo conocible que con autoridad sirve a la construcción de los sistemas de identificación cultural (Bhabha). La cultura puede entenderse como dimensión y expresión de la vida humana, mediante símbolos y artefactos; como el campo de producción, circulación y consumo de signos; y como una praxis que se articula en una teoría. Puede hablarse de cultura urbana, de cultura mediática, de cultura popular, de cultura de masas, de cultura letrada. Quizás estas tres últimas clasificaciones han sido de las más discutidas y polémicas, de manera que tanto la cultura popular como la cultura de masas han sido opuestas a la cultura artística y a la letrada.

El siglo XIX le otorga una gran significación a la cultura popular y a la cultura de masas, considerándose a ambas como espacios de acción y transformación humanas que afectan los límites y la naturaleza de la cultura artística y la letrada, a las cuales inseminan y transforman, sin dejar de constituir en sí mismas zonas de interés por su praxis y para la investigación. Una de las más agudas críticas a la cultura de masas, a la estandarización de los estereotipos en sus vínculos con el mercado y el capitalismo, así como el estudio de la producción, los textos

y la recepción de los artefactos de la llamada cultura popular, ocurren durante la primera mitad del pasado siglo (Adorno).

Así, el conjunto de creencias y prácticas que constituye una cultura específica es susceptible de ser utilizado como una tecnología de control, como microfísica del poder, como un conjunto de límites dentro de los cuales la conducta social debe ser contenida, como un repertorio de modelos a los cuales los sujetos están sujetos. La cultura entonces es un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos (Jameson), como un lugar de conflicto y un mecanismo de poder. Los sistemas de dominación encuentran un vehículo en la cultura en su sentido más amplio: la moda, los deportes, la comida, las artes y la literatura; en el gusto (Bourdieu); en una semiología de lo cotidiano (Barthes).

La cultura es el espacio de los movimientos simbólicos de grupos que tejen relaciones de poder. No solo del poder entendido en su proyección vertical, sino también del poder como diseño reticular (Foucault), en el cual cada punto donde se ejerce el poder genera un foco de resistencia. La cultura está asociada a los discursos hegemónicos y al mismo tiempo a los que desestabilizan dicha hegemonía; la cultura como el espacio de intervención y agonía, pero igualmente como zona de resistencia en los procesos coloniales/ neo/poscoloniales, como ese esfuerzo para descolonizar y para su nueva articulación en procesos constitutivos de las identidades; y la cultura después incluso del establecimiento de las naciones-estados independientes (Said). Aun cuando la cultura no es reducible a los procesos sociales, no es distinta a ellos. De ahí la circulación en los Estudios Culturales de términos como identidad, representación, ideología y hegemonía, así como la idea de que la cultura puede asumir una función política específica tanto en la construcción de hegemonías como en su desestabilización. Y el criterio, desde el materialismo cultural, de que la cultura –sus métodos de producción, sus formas, sus instituciones y tipos de consumo– es central para la sociedad, pues no hay tal separación –como la que implican los conceptos de base económica y superestructura– entre la cultura y la vida social como una totalidad (Williams).

De esta manera, la cultura material ejerce una acción sobre la cultura espiritual. La imprenta de Gutenberg acelera y democratiza los procesos de impresión y por tanto de lectura; y el mejoramiento de la rotativa permite el aumento de las páginas de los periódicos y el consecuente desarrollo de la novela de folletín, a diferencia del vaticinio de que la prensa era el fin de la cultura letrada. La imprenta, el abaratamiento del costo del papel y el aumento de las universidades, así como el grabado, la estereotipia y la circulación masiva de periódicos y revistas ilustradas, contribuyen al incremento en la circulación de la cultura artística y la cultura letrada. De la piedra al papiro, de la pluma de ganso –mojada en la tinta– al grafito, de la cinta mecanográfica al teclado del ordenador.

La impronta de la cultura material, las posibilidades materiales de la reproducción, del grabado, y demás formas que permiten la multiplicación de la imagen, conllevaron la pérdida del «aura» como autenticidad, como esencia de la obra artística, de manera que el arte cambia su función ritual por una función exponencial, expositiva (Benjamín). En la segunda mitad del xx, se acorta la distancia entre cultura científica y cultura artístico-literaria, por el desafío a los límites entre arte y no-arte, cultura literaria y cultura no literaria. Del concepto de Arnold, del arte como crítica de la vida, al concepto del arte como extensión de la vida (Sontag).

La significativa celebración de los Estudios Culturales originarios de la Escuela de Birmingham (Williams, Hall), y continuada en dichos estudios, pero en el marco académico en los Estados Unidos, responde a la crisis en esos espacios de saber, tanto de las humanidades como de los estudios literarios basados en obras del canon. Aun cuando en los Estados Unidos, los Estudios Culturales implicaron una renovación de las disciplinas académicas, su creciente institucionalización y la a veces superficial celebración de lo «pop» –asociado a los medios masivos–, han mellado el filo crítico de sus intervenciones en la agenda académica y pública (Hall, Jameson).

En el actual diálogo en tensión entre lo local y lo global (lo «glocal»), lo rural y lo urbano, lo oral y lo letrado, lo nacional y lo regional, así como lo nacional y lo transnacional, la cultura se expresa en todos los ámbitos del intercambio simbólico: en las variadas formas de la producción artística y literaria, en las prácticas religiosas, en el desplazamiento de los márgenes hacia el centro, en la aparición de sus nuevos sujetos –productores y consumidores–, en su expansión hacia el cine y la televisión (Monsiváis).

Los Estudios Culturales latinoamericanos entablaron un intercambio creativo tanto con las fuentes anglo de los Estudios Culturales, y con la Escuela de Frankfurt, como con diversas corrientes del pensamiento teórico del siglo xx. Pero sus raíces se encontraban en las variadas formas precedentes de análisis cultural dentro del latinoamericanismo. Los Estudios Culturales latinoamericanos han asumido un perfil propio debido a su objeto específico, y un criterio sobre la cultura/ «las culturas», como instituciones y estilos de vida sobredeterminados por lo histórico y lo geográfico y propios a formaciones sociales concretas, que se desarrollan en particulares modos de producción, distribución y consumo de bienes y artefactos con valor simbólico (Trigo). En este contexto, ha surgido la inquietud por la invasión de la cultura masiva, mediática, propia a la segunda mitad (posmoderna) del siglo xx, al tiempo que se ha intentado recuperar la importancia del valor estético, reconociendo la dimensión simbólico-política de la cultura. Entre las críticas a la cultura masiva (Sarlo), y las posturas radicales «contra la literatura» (Beverly), se ha alertado contra el eventual relativismo y la fetichización del fragmento debido a la multiplicidad del juego (Richard).

Los Estudios Culturales latinoamericanos cuentan con variadas interrogaciones y precedentes asedios a la cultura. Tanto desde la antropología (Ortiz/ transculturación), como desde la crítica literaria que incorpora saberes distintos, relacionando la dimensión política con la estética, se articuló un modelo teórico (la heterogeneidad) para dar cuenta del universo heteróclito de los discursos culturales latinoamericanos (Cornejo); y, apoyándose en la interdisciplinariedad (Historia, Antropología Cultural, Sociología, Psicología, Lingüística), explorar diversas formas expresivas de subculturas regionales, o la relación entre la institución literaria y el poder, considerando que la cultura es un campo de lucha (Rama). La posición de la cultura dominada y el rol del intelectual se expresó mediante la alternativa que en el contexto de la cultura latinoamericana se identifica con la pareja Ariel-Calibán (Rodó/ Fernández Retamar).

Dos polos del término cultura como objeto de estudio en el campo de los Estudios Culturales latinoamericanos han sido el antropológico-sociológico-comunicacional (García Canclini, Brunner, Martín-Barbero), y el artístico-literario (Beverly, Sarlo, Richard); polos que se intercambian y traslapan discursos compartiendo el escenario en tensión cíclica de la crítica cultural. En la agenda de los Estudios Culturales latinoamericanos igualmente posee particular importancia el debate sobre el rol de la cultura, en su más amplio espectro, como eventual agente de resistencia o transformador, por su acción social en tiempos de globalización, neoliberalismo y tecnologías mediáticas electrónicas. En el escenario de la (di)(semi)nación, de la desterritorialización, y de la consecuente dislocación de los productos simbólicos, de entre-lugares e intersticios, resulta imposible hablar de una cultura homogénea. Y se debe tratar de que la palabra «cultura» no se convierta en fácil garantía de síntesis (Rowe).

En los Estudios Culturales latinoamericanos, la cultura se ha entendido en sus vínculos con lo social, en las transformaciones en la cultura popular y en la industria cultural, como intersección de discursos sociales y procesos simbólicos, formaciones de poder y construcción de subjetividades: género, raza, ciudadanías. La cultura vista desde perspectivas proteicas las cuales, desde disímiles lugares de enunciación y con miradas cruzadas y contrapuestas, quieren pensar en el lugar que la cultura ocupa en el proceso constitutivo de la América Latina y el latinoamericanismo.

Bibliografía

Benjamín, Walter: «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1990.

Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura* (trad. César Aira), Buenos Aires, Manantial, 2002.

Hall, Stuart: «Cultural Studies and its Theorethical Legacies», *Cultural Studies* (ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paul Treichler), Nueva York, Routledge, 1992; «Los estudios culturales y sus legados teóricos», *Revista de Comunicación, Voces y Culturas*, n. 16, 2000, p. 9-28.

Jameson, Frederic: «Sobre los "Estudios Culturales"», *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 69-136.

Lotman, Yuri: «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», *Criterios*, n. 32, 7-12, 1994, p. 117-30.

Monsiváis, Carlos: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Moraña, Mabel (ed.): *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000/ 2002.

Said, Edward: «Cultura e imperialismo: temas de la cultura de resistencia», *Casa de las Américas*, n. 200, julio-septiembre 1995, p. 20-8.

Sarto, Ana de, Alicia Ríos y Abril Trigo (ed.): *The Latin American Cultural Studies Reader*, Furham y Londres, Duke University Press, 2004.

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Peninsula, 1997.

1500 latas de atún y no tenemos cómo abrirlas

Jorge Enrique Lage

Cuando terminé mi primera novela la llevé a la editorial Letras Cubanas (oigan cómo suena: *Letras Cubanas)* y allí me dijeron que no estaban recibiendo originales. Más exactamente: que no estaban publicando libros.

Visité otras editoriales: Unión, Abril, Zona Franca, Extramuros, Beri-Beri, Unicornio, Sed de Belleza, La Ratonera, y en todas recibí la misma negativa: ¿Libros? No, ya no tenemos nada que ver con eso.

Mi última esperanza era una casa editora alternativa cuyo nombre omitiré. Pero hasta allí habían llegado las ronchas de la epidemia. O las orientaciones del Ministerio. En la entrada, un puercoespín disfrazado de recepcionista me explicó que se había tomado una decisión ante el éxodo masivo de autores. Cada vez quedaban menos autores en el país.

Me pareció una ligereza afirmar algo semejante, pero no quise discutir.

Una cosa era cierta: los rumores de viajes sin retorno, aunque nunca se convertían en noticias oficiales, tenían la periodicidad y el tedio de los partes meteorológicos. Recientemente, vía Feria del Libro de Guadalajara, había llegado a Texas un poeta que usaba las dendritas y los axones como si fueran alambres de púas. Mientras tanto aterrizaba en Europa un crítico recién graduado cuyas ideas eran del tipo de ideas que hacen enloquecer: a él mismo y a los demás. (Pensar todo el tiempo en Lorenzo García Vega: eso no puede ser bueno.)

Ya me iba cuando la vi entrar.

Demasiada realidad por una puerta.

Tenía todo lo que un día quisiste ver y nunca te atreviste a mirar. Un cuerpo hecho para nadie. El pelo exacto. Ojos que golpean. Le dije:

—De todas formas, aquí no se publicaba lo que yo quería leer.

Me miró, sorprendida o leyéndome como se lee un manifiesto, y miró el manuscrito bajo mi brazo. La sonrisa esperada. Una voz suave que dijo: Pobrecito.

Yo seguí: ¿Cuándo hubiéramos tocado esos libros de los que todos hablan y que hace cinco, diez, veinte años, pasaron por las manos del resto del mundo? ¿Dónde están los libros de tus contemporáneos, todo lo que se está escribiendo ahora mismo fuera de aquí? El verdadero sistema editorial nos queda lejos, y nos queda grande.

—Ese sistema editorial es un negocio –atacó ella.

—De acuerdo. Pero en ese negocio está el papel, y por ahora la literatura se va a seguir imprimiendo.

—El 90% de lo que se imprime hoy en el mundo es mierda.

—Claro. También el 90% de lo que se imprimía aquí.

Agregué que el 90% de *cualquier cosa* es mierda.

—Aunque quizás tú seas una excepción.

—Por supuesto que lo soy –dijo, y señaló mi manuscrito–. ¿Me dejas verlo?

Instantes después estábamos metidos en una oficina pequeña donde todo parecía desmontable o improvisado. Un ventilador chirriaba en el techo. Un montón de números de *Esquire* en el suelo. Vi en portada a Charlize Theron (*libido, ergo sum)* de blúmer negro con encajes y blusa blanca y en la blusa, la famosa foto de Einstein sacándonos la lengua.

El tipo de imágenes en las que creo.

—Me llamo Laura. Trabajo aquí.

También había una computadora. Laura se sentó frente a ella y me invitó a sentarme donde yo quisiera.

—Soy editora. Y además escribo. Pero en Internet. Mira.

Era una *blogger* con categoría. De culto, podría decirse. Mantenía una web con récord de visitas y actualizaciones diarias, enlazada por los mejores entre los mejores y devenida punto de referencia.

O línea de referencias.

Su nombre: Carbono 14.

Piezas para armar una hipercopiadora, o algo así.

Miré la pantalla y miré mi novela y miré a Laura.

Por alguna razón, aquí nos besamos.

Sin mucho énfasis, es cierto.

Sin puntuación.

Le pregunté a qué se dedicaban ahora las editoriales, cuál era el trabajo de una editora además de asaltar la boca de los desconocidos.

Entonces ella dijo una sola palabra: Contrabando, y yo pensé en un conjunto rápido de posibilidades:

contrabando de polillas,
de revistas pornográficas,
canciones de los 90,
caimanes disecados,
pentobarbital,
etcéteras.

—¿Contrabando de qué?

—Ven. Quiero presentarte a unos amigos. Dos hermanos que son como hermanos para mí. Les dicen Los Mellizos.

Caminamos por un pasillo. Laura tocó una puerta y nadie le abrió.

—Seguro están ocupados –dijo, y metió una llave en la cerradura.

Había dos hombres allá adentro y sí estaban ocupados. Uno yacía acostado sobre una mesa en el centro de la oficina, con los pantalones y los calzoncillos bajados hasta la rodilla. Sobre su entrepierna se movía, hacia arriba y hacia abajo, la cabeza del otro.

—Un segundito, Laura –gimió el de la mesa–. Ya estoy a punto de terminar.

Eran idénticos. Como dos gotas de agua que encima se pusieran iguales ropas. Un sencillo cerrar y abrir de ojos bastaba para ver con claridad los roles inversos: el que estaba acostado ahora estaría con el pene del otro en la garganta, y el que daba lengüetazos en el glande del otro ya habría introducido su erección en la boca que antes jadeaba bocarriba, y así. Sucesivamente.

—Tenemos visita, muchachos –los apuró Laura.

Terminaron. El primero se acercó a mí, me tendió la mano y se presentó, luego de vomitar medio litro de semen al lado de una caja entreabierta.

—Yo soy A –dijo–. Por Arlt.

El otro se abrochaba el pantalón al lado de la mesa.

—Y yo soy B –dijo–. Por Borges.

—A y B. Para diferenciarlos –Laura señaló hacia mí–. El muchacho es escritor.

A era diseñador y B corrector. O al revés, no sé bien. Ya habían variado sus posiciones relativas cuando lo dijeron y yo tampoco presté mucha atención. Estaba mirando la caja, tratando de averiguar qué era lo que había dentro.

Estaba mirando las cajas, preguntándome por qué había tantas allí dentro: casi un centenar.

—¿Este cargamento es para hoy? –preguntó Laura y Los Mellizos me miraron desconfiados y respondieron que sí.

—¿Cargamento de qué? –pregunté yo y Los Mellizos no respondieron nada. Laura tampoco. Ella solo dijo:

—Esta medianoche. Si de verdad te interesa saberlo.

Esa medianoche regresé a la editorial. A o B me esperaba afuera con el cargamento. Curioso: lo primero que hice fue preguntar por Laura.

—Supongo que en su casa, durmiendo el sueño de las *pin-ups* –dijo A o B–. Espérame aquí. Que nadie vea esto.

Cualquiera que pasara por allí cerca lo iba a ver aunque cerrara los ojos. Eran muchas. Eran demasiadas.

Cuando me quedé solo, abrí una.

No puedo ni describir lo que encontré en su interior.

(Hay límites de sensación y límites de lógica.)

Al rato apareció una camioneta con Los Mellizos adentro.

—Hay que apurarse –corearon–. Estamos atrasadísimos.

Entre los tres subimos las cajas.

Fue fácil. Las cajas no pesaban lo que yo temía.

En realidad, no pesaban nada. Fuera cual fuera el contenido era pura levedad.

Partimos. Los Mellizos iban vestidos de ninjas. Yo no sabía cuál era cuál y, como nunca lo voy a saber, en lo adelante me referiré a ellos como A o B sin distinción alguna.

A conducía, yo iba a su lado y B atrás, haciéndose un espacio en el reducido espacio de carga.

—¿Adónde vamos? –pregunté.

—Al punto de entrega, por supuesto. Esto es un trabajo serio.

En la radio empezaron a promocionar nuestra banda sonora.

Me decidí a preguntar otra obviedad: qué demonios era lo que yo había visto, qué palabra o palabras usar para entender aproximadamente lo que había dentro de las cajas.

Me dijeron: Piezas.

Piezas que sirven para armar.

¿Para armar qué?

Pregunta mal planteada.

Me dijeron: Sabemos que hay cosas que NO se pueden armar, pero...

Silencio. La camioneta avanzaba en silencio por callejuelas sucias y desiertas y avenidas desiertas y sucias y de pronto escuchamos, a lo lejos, el ulular de una sirena.

—La policía –anuncié, y Los Mellizos estuvieron inmediatamente de acuerdo en que se trataba de una sucísima celada. A pisó a fondo el acelerador y me dijo:

—Pásate para atrás.

—No hay espacio.

—Ya lo hay –dijo B, que estaba vaciando cajas y arrojando cajas vacías a la calle.

Las piezas flotando en el aire. Todo un espectáculo. Por supuesto que me pasé para atrás.

B agarró unas cuantas piezas y armó algún tipo de fusil o ametralladora grande.

1500 latas de atún y no tenemos cómo abrirlas

Jorge Enrique Lage

Cuando terminé mi primera novela la llevé a la editorial Letras Cubanas (oigan cómo suena: *Letras Cubanas)* y allí me dijeron que no estaban recibiendo originales. Más exactamente: que no estaban publicando libros.

Visité otras editoriales: Unión, Abril, Zona Franca, Extramuros, Beri-Beri, Unicornio, Sed de Belleza, La Ratonera, y en todas recibí la misma negativa: ¿Libros? No, ya no tenemos nada que ver con eso.

Mi última esperanza era una casa editora alternativa cuyo nombre omitiré. Pero hasta allí habían llegado las ronchas de la epidemia. O las orientaciones del Ministerio. En la entrada, un puercoespín disfrazado de recepcionista me explicó que se había tomado una decisión ante el éxodo masivo de autores. Cada vez quedaban menos autores en el país.

Me pareció una ligereza afirmar algo semejante, pero no quise discutir.

Una cosa era cierta: los rumores de viajes sin retorno, aunque nunca se convertían en noticias oficiales, tenían la periodicidad y el tedio de los partes meteorológicos. Recientemente, vía Feria del Libro de Guadalajara, había llegado a Texas un poeta que usaba las dendritas y los axones como si fueran alambres de púas. Mientras tanto aterrizaba en Europa un crítico recién graduado cuyas ideas eran del tipo de ideas que hacen enloquecer: a él mismo y a los demás. (Pensar todo el tiempo en Lorenzo García Vega: eso no puede ser bueno.)

Ya me iba cuando la vi entrar.

Demasiada realidad por una puerta.

Tenía todo lo que un día quisiste ver y nunca te atreviste a mirar. Un cuerpo hecho para nadie. El pelo exacto. Ojos que golpean. Le dije:

—De todas formas, aquí no se publicaba lo que yo quería leer.

Me miró, sorprendida o leyéndome como se lee un manifiesto, y miró el manuscrito bajo mi brazo. La sonrisa esperada. Una voz suave que dijo: Pobrecito.

Yo seguí: ¿Cuándo hubiéramos tocado esos libros de los que todos hablan y que hace cinco, diez, veinte años, pasaron por las manos del resto del mundo? ¿Dónde están los libros de tus contemporáneos, todo lo que se está escribiendo ahora mismo fuera de aquí? El verdadero sistema editorial nos queda lejos, y nos queda grande.

—Ese sistema editorial es un negocio –atacó ella.

—De acuerdo. Pero en ese negocio está el papel, y por ahora la literatura se va a seguir imprimiendo.

—El 90% de lo que se imprime hoy en el mundo es mierda.

—Claro. También el 90% de lo que se imprimía aquí.

Agregué que el 90% de *cualquier cosa* es mierda.

—Aunque quizás tú seas una excepción.

—Por supuesto que lo soy –dijo, y señaló mi manuscrito–. ¿Me dejas verlo?

Instantes después estábamos metidos en una oficina pequeña donde todo parecía desmontable o improvisado. Un ventilador chirriaba en el techo. Un montón de números de *Esquire* en el suelo. Vi en portada a Charlize Theron (*libido, ergo sum)* de blúmer negro con encajes y blusa blanca y en la blusa, la famosa foto de Einstein sacándonos la lengua.

El tipo de imágenes en las que creo.

—Me llamo Laura. Trabajo aquí.

También había una computadora. Laura se sentó frente a ella y me invitó a sentarme donde yo quisiera.

—Soy editora. Y además escribo. Pero en Internet. Mira.

Era una *blogger* con categoría. De culto, podría decirse. Mantenía una web con récord de visitas y actualizaciones diarias, enlazada por los mejores entre los mejores y devenida punto de referencia.

O línea de referencias.

Su nombre: Carbono 14.

Piezas para armar una hipercopiadora, o algo así.

Miré la pantalla y miré mi novela y miré a Laura.

Por alguna razón, aquí nos besamos.

Sin mucho énfasis, es cierto.

Sin puntuación.

Le pregunté a qué se dedicaban ahora las editoriales, cuál era el trabajo de una editora además de asaltar la boca de los desconocidos.

Entonces ella dijo una sola palabra: Contrabando, y yo pensé en un conjunto rápido de posibilidades:

contrabando de polillas,
de revistas pornográficas,
canciones de los 90,
caimanes disecados,
pentobarbital,
etcéteras.

—¿Contrabando de qué?

—Ven. Quiero presentarte a unos amigos. Dos hermanos que son como hermanos para mí. Les dicen Los Mellizos.

Caminamos por un pasillo. Laura tocó una puerta y nadie le abrió.

—Seguro están ocupados –dijo, y metió una llave en la cerradura.

Había dos hombres allá adentro y sí estaban ocupados. Uno yacía acostado sobre una mesa en el centro de la oficina, con los pantalones y los calzoncillos bajados hasta la rodilla. Sobre su entrepierna se movía, hacia arriba y hacia abajo, la cabeza del otro.

—Un segundito, Laura –gimió el de la mesa–. Ya estoy a punto de terminar.

Eran idénticos. Como dos gotas de agua que encima se pusieran iguales ropas. Un sencillo cerrar y abrir de ojos bastaba para ver con claridad los roles inversos: el que estaba acostado ahora estaría con el pene del otro en la garganta, y el que daba lengüetazos en el glande del otro ya habría introducido su erección en la boca que antes jadeaba bocarriba, y así. Sucesivamente.

—Tenemos visita, muchachos –los apuró Laura.

Terminaron. El primero se acercó a mí, me tendió la mano y se presentó, luego de vomitar medio litro de semen al lado de una caja entreabierta.

—Yo soy A –dijo–. Por Arlt.

El otro se abrochaba el pantalón al lado de la mesa.

—Y yo soy B –dijo–. Por Borges.

—A y B. Para diferenciarlos –Laura señaló hacia mí–. El muchacho es escritor.

A era diseñador y B corrector. O al revés, no sé bien. Ya habían variado sus posiciones relativas cuando lo dijeron y yo tampoco presté mucha atención. Estaba mirando la caja, tratando de averiguar qué era lo que había dentro.

Estaba mirando las cajas, preguntándome por qué había tantas allí dentro: casi un centenar.

—¿Este cargamento es para hoy? –preguntó Laura y Los Mellizos me miraron desconfiados y respondieron que sí.

—¿Cargamento de qué? –pregunté yo y Los Mellizos no respondieron nada. Laura tampoco. Ella solo dijo:

—Esta medianoche. Si de verdad te interesa saberlo.

Esa medianoche regresé a la editorial. A o B me esperaba afuera con el cargamento. Curioso: lo primero que hice fue preguntar por Laura.

—Supongo que en su casa, durmiendo el sueño de las *pin-ups* –dijo A o B–. Espérame aquí. Que nadie vea esto.

Cualquiera que pasara por allí cerca lo iba a ver aunque cerrara los ojos. Eran muchas. Eran demasiadas.

Cuando me quedé solo, abrí una.

No puedo ni describir lo que encontré en su interior.

(Hay límites de sensación y límites de lógica.)

Al rato apareció una camioneta con Los Mellizos adentro.

—Hay que apurarse –corearon–. Estamos atrasadísimos.

Entre los tres subimos las cajas.

Fue fácil. Las cajas no pesaban lo que yo temía.

En realidad, no pesaban nada. Fuera cual fuera el contenido era pura levedad.

Partimos. Los Mellizos iban vestidos de ninjas. Yo no sabía cuál era cuál y, como nunca lo voy a saber, en lo adelante me referiré a ellos como A o B sin distinción alguna.

A conducía, yo iba a su lado y B atrás, haciéndose un espacio en el reducido espacio de carga.

—¿Adónde vamos? –pregunté.

—Al punto de entrega, por supuesto. Esto es un trabajo serio.

En la radio empezaron a promocionar nuestra banda sonora.

Me decidí a preguntar otra obviedad: qué demonios era lo que yo había visto, qué palabra o palabras usar para entender aproximadamente lo que había dentro de las cajas.

Me dijeron: Piezas.

Piezas que sirven para armar.

¿Para armar qué?

Pregunta mal planteada.

Me dijeron: Sabemos que hay cosas que NO se pueden armar, pero...

Silencio. La camioneta avanzaba en silencio por callejuelas sucias y desiertas y avenidas desiertas y sucias y de pronto escuchamos, a lo lejos, el ulular de una sirena.

—La policía –anuncié, y Los Mellizos estuvieron inmediatamente de acuerdo en que se trataba de una sucísima celada. A pisó a fondo el acelerador y me dijo:

—Pásate para atrás.

—No hay espacio.

—Ya lo hay –dijo B, que estaba vaciando cajas y arrojando cajas vacías a la calle.

Las piezas flotando en el aire. Todo un espectáculo. Por supuesto que me pasé para atrás.

B agarró unas cuantas piezas y armó algún tipo de fusil o ametralladora grande.

—Cuando se acerquen las patrullas –advirtió, poniéndome en las manos aquel armatoste–. No tienes que apuntar mucho.

Mientras la camioneta cortaba las esquinas a mil por hora, levantándose con todos los baches de Centro Habana, me tomé la libertad de usar las piezas yo mismo.

Libertad a la que B no pareció darle mayor importancia.

—No te entretengas que ya deben estar al alcanzarnos –se frotó las manos–. Y creo que esta noche vienen con todo.

Las sirenas se escuchaban cada vez más cerca pero yo rápidamente dejé de escucharlas.

Primero intenté armar algo así como una calculadora y me salió una tableta de chocolate Nestlé. Cuando

ENTREGUEN LAS PIEZAS Y LES PERDONAREMOS LA VIDA.

A subió el volumen de la radio. Alguna sinfonía vienesa para dormitar.

Aparecieron helicópteros. Nos alumbraron desde arriba. Nos tiraron cohetes. A hizo todo tipo de curvilíneas con el timón y escapamos por un pelo.

Empezaron a caernos del cielo unos tropas especiales. Mientras B se ocupaba de ellos a patadas y golpes de sable y todas esas cosas que suelen hacer los ninjas, yo armé una ráfaga de viento que mandó al carajo con las hélices enredadas a los helicópteros y a los tropas especiales que saltaban de ellos.

Y armé barreras de humo para ocultarnos.

Y un visor de infrarrojos para seguir disparando a

terminé de comérmela ya había logrado armar una espalda y un par de zapatos de tacón, tras varios intentos fallidos en que me salieron, sucesivamente, un párrafo de Thomas Pynchon, dos rocas marcianas Spirit y una rata de laboratorio que saltó disparada contra un poste en el primer salto de la camioneta.

Cuando las luces de la policía llegaron a nosotros, ya yo me sentía un experto.

—Deténganse, Ninjas –dijo un altavoz–. No tienen escapatoria.

—Comemierdas –dijo A–. ¿Oyeron esa palabra? Escapatoria...

—Dispara, cojones –me dijo B, y yo comencé a disparar.

El gatillo de mi arma cediendo a presiones mínimas de mi dedo.

El más ligero temblor de mi dedo amplificándose en ráfagas blancas.

Las ráfagas blancas reventando patrullas a izquierda y derecha.

Claro que con el ajetreo de la persecución el 90% de los disparos salieron desviados.

Sin querer le di a puertas y ventanas, mendigos y latones de basura. Debo haber acabado con varias formas de vida inocente. Pero aquel fusil era una maravilla.

Los disparos de la policía repiqueteaban alrededor de nosotros como una lluvia metálica y constante.

Le tiraron a las gomas pero al parecer Los Mellizos habían armado gomas blindadas.

B lanzaba, una tras otra, esas estrellitas que suelen lanzar los ninjas: una tras otra explotando al dar en el blanco y no se le acababan nunca: patrullas explotando y patrullas nuevas que aparecían detrás, como si tampoco se fueran a acabar nunca.

DETÉNGANSE.

RÍNDANSE.

pesar del humo,
a través de él.

Creo que también armé un motor fuera de borda que nos permitió saltar del Malecón y adelantarnos por mar a una velocidad que generaba olas de tres y cuatro metros.

Cuando regresamos a tierra parecía que ya no nos iban a alcanzar. Las calles se sucedían desiertas, sucias, oscuras, silenciosas.

—Menos mal –resopló A, apagando la radio–. Ya casi llegamos.

B, todo cubierto de sangre, salpicones rojos sobre el traje negro, se movió para el asiento de alante y abrazó el cuello de su hermano y

—¿Estás tenso, mi amor?

le dio un hambriento beso en la boca.

La camioneta con el piloto automático.

Los Mellizos con las lenguas soldadas.

De pronto, un resplandor amarillo atravesó el parabrisas para iluminar la escenita. Los Mellizos no se percataron hasta que yo los separé. No me dio tiempo a decirles nada.

—Alto o disparamos. No les va a quedar una sola pieza para hacer el cuento.

A reaccionó con un oportuno frenazo. Las gomas chillaron. El altavoz también:

—Ninjas, díganle a su socio que suelte el juguete donde podamos verlo y salgan los tres con las manos en alto. Ahórrense cualquier otro movimiento.

Luego de cegarnos, la luz dio paso a la visión del problema. Cuatro cañones de cuatro tanques apuntaban hacia nosotros, dos por el frente y uno a cada lado. Un quinto cañón se acercaba de manera concluyente por detrás. Llenaban los espacios unos cuantos *jeeps* y un ejército de policías con aspecto de *cyborgs*.

Tiré el fusil a la calle.

Qué poco dura la realidad.

Los Mellizos hablaron rápido y en voz baja:

—Arma algo –y cuando me di cuenta de que estaban hablando conmigo, para lo cual debo haber demorado unas dos horas, les pregunté si tenían alguna sugerencia.

—Tú eres el que lleva dos horas usando las piezas. Mira a ver si puedes resolver esto. Si no, estamos jodidos.

Abrí una caja.

No se me ocurría nada. Cerré los ojos y respiré.

Rápidamente, mi cerebro ejecutó un movimiento de comprensión.

—Ninjas, si a la cuenta de tres los tres siguen dentro de la camioneta, sus pedazos van a ir a parar a Argentina.

Era posible armar algo (cualquier cosa) que nos sa-

Asentí.

—¿Y te dijo por qué?

En este punto llegamos al punto de entrega.

Tenía que ser la embajada de Argentina.

Lo demás es rápido y sencillo. Después de parquear y componerse el atuendo, Los Mellizos se dirigieron a una figura embozada que emergió de la copa de un árbol. Yo debía esperar oculto. De lejos, vi a unos funcionarios de la embajada descargando la camioneta. Los Mellizos regresaron con un maletín y dinero en efectivo. La plata para el regreso, explicaron.

En Quinta Avenida paramos un taxi.

El taxista elogió los disfraces, habló con entusiasmo de ninjitsu y de animación japonesa, me preguntó por qué yo no había ido a la fiesta de samurai o de mutante

cara del callejón
sin salida,

UNO

pero también era posible armar, directamente, la salida del callejón: extender las piezas hacia un movimiento de lenguaje.

DOS

De modo que fabriqué *la salida* y escapamos.

O no: el hecho de fabricar la salida supuso el escape, nosotros no nos dimos cuenta de nada. Puedo referir la sensación de haber escapado, pero no puedo resolver el evidente sinsentido que arroja sobre el asunto.

(Hay límites de sentido porque el sentido deja de ser narrativo.)

En fin. El caso es que estábamos de nuevo en marcha.

On the road movie bajo la luna urbana.

Música Miramar. Putas y mansiones.

Los Mellizos dijeron: Menos mal que viniste con nosotros.

Y siguieron: Al principio pensamos que ella se había vuelto loca. Amnésica. Anorgásmica. Mira que invitar a un escritor al contrabando...

Y terminaron: Pues parece que sabe adivinar el talento. Seguro le gustas.

—¿Les dijo algo de mí? –pregunté.

—¿Estás enamorado? –preguntaron.

Pregunta respuesta reflejo: ¿De quién?

—De quién va a ser, cojones, de Laura.

—Por Dios –dije–, la acabo de conocer.

—¿Te dijo que somos como hermanos para ella?

o de algo por el estilo.

Yo trataba de mirar el maletín con rayos X, y puede que en algún momento lo haya logrado. Conté unos mil fajos de billetes de a mil.

Amanecía cuando llegamos a la editorial.

El maletín entró con Los Mellizos a la oficina. Yo me metí en el baño y me lavé las manos y la cara de incrustaciones y manchas que no supe identificar, y vomité, creo, una mezcla compleja.

Sorprendí a Los Mellizos a la mitad, ya totalmente desnudos.

Como dos perros clones. El pene A entrando y saliendo rítmicamente de entre las nalgas B. A jadeando y B gimiendo y al revés también, claro, el pene B entrando y saliendo percutoramente, etcétera.

—Disculpen –dije–, ¿ustedes hacen eso todo el tiempo?

Entonces me di cuenta de que la oficina seguía repleta de cajas, las cuatro paredes hasta el techo, no sé si eran las mismas que montamos en la camioneta porque no había forma de diferenciar unas de otras, quizás eran otras, quizás las del próximo contrabando, el contrabando de piezas que no se acabarían nunca.

Esquivé la cópula y fui hasta la mesa. El maletín me llamaba.

Lo abrí sin dificultad. Había dos cheques del Banco Metropolitano.

Derechos de autor, decían. Millones. Millones. Estuve mirando esos dos pedazos de papel hasta que escuché la

Continúo

voz de B a mis espaldas, diciéndome que no tuviera pena, que me quedara con uno.

—Para que lo guardes –aclaró A–. Ni se te ocurra ir a cobrarlo.

—Si te apareces con eso en un banco –explicó B–, inmediatamente se ponen a investigar de dónde salió y ahí mismo nos la cortan.

—¿Quieren decir que no se pueden...? –empecé a preguntar, poniendo mi sonrisa de cansancio, y entonces Los Mellizos me enseñaron todos los cheques que tenían acumulados.

No los pude contar.

Era demasiado para un día.

—Pero un día podremos cobrarlos –dijo A, solemne.

—Seremos ricos, escritor –dijo B–. Hay mucha plata guardada en estos papelitos.

Yo recordé el animado de los dos tiburones hambrientos que entran a la bodega de un barco hundido imaginando el atracón que se van a dar. La bodega está repleta. Al final, uno de los tiburones dice: Quince mil latas de atún y no tenemos cómo abrirlas.

—Gracias, pero quédense ustedes con los cheques –les dije–. Yo prefiero quedarme con otra cosa.

Nos despedimos en la calle. Ellos desnudos y yo con una caja de piezas. Quisieron saber si podían contar conmigo para la próxima aventura. Me dio risa.

—Ya no hay aventuras –rectifiqué–. Solo parodias.

Idénticos rostros serios. No la cogieron.

—Ricardo Piglia –informé–. Un escritor argentino.

Al llegar a mi casa, me repetí: *Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan solo parodias.*

Increíble. Esas palabras habían sido escritas casi treinta años atrás.

Después de desayunar, me senté a escribir pensando en el futuro.

No duré treinta minutos frente a la computadora.

(Las piezas eran una tentación de lujo y una tentación de fuerza.)

Armé una conexión a Internet y me leí el *blog* de Laura completo.

No era diarioforme. Ni siquiera íntimo. Pero la última actualización hablaba de mí.

Hurgué en los catálogos de Alfaguara, Anagrama, Axxxesinas, Siruela, Mondadori, Monte Ávila, Letras Japonesas, Ediciones JE... Todos esos libros pasándome por delante (algunos de los cuales, sin saberlo, yo necesitaba leer con urgencia). Pero yo solo tenía la pantalla del monitor.

Y no tenía dónde encontrarlos.

Y no tenía cómo leerlos.

Volví a las piezas.

Y créanme: lo intenté hasta que me sangraron las manos.

Pude armar ambientes locos, post-absurdos, *underground*,

largas tiras de pensamiento, reflexiones, teorías, imágenes,

trazos de personajes, sensaciones, incluso el recuerdo de haber leído, las huellas de un contacto físico con la escritura, y armé los libros,

y los libros me salían con las páginas en blanco, o con las páginas llenas de lenguaje al azar; no encontré la manera de reunir una cosa y otra en una misma organización de piezas.

Por más que armara-desarmara, comprendí, toda esa literatura publicada en otro lugar seguiría siendo literatura-pantalla, literatura-lejos.

Al final lo que hice fue armar a Laura.

Laura tendida sobre el sofá.

Y la armé desnuda.

Y la armé excitada.

Necesitaba relajarme.

Necesitaba una editora.

Un rato después, tocaron a la puerta.

Me vestí. Laura estaba dormida.

Fui a abrir. Era Laura.

El manuscrito de mi novela debajo del brazo.

El título de mi novela circulado en rojo: CARBONO 14.

Es buena, fue lo primero que dijo, es *muy* buena, y entonces se dio cuenta de que era ella la que dormía en el sofá, y sonrió:

—¿Qué me hiciste?

—Contarte historias –dije, con un gesto vago que intentaba decir: Adelante, pasa y siéntate. Pero también: No des un paso más.

Por si acaso.

Quizás debamos pensar otro modo. Pensarlo de otro modo.

—Vine a devolverte tu manuscrito –me dio el manuscrito–. Y me voy, que ahora estás ocupado conmigo –me dio un número de teléfono–. Llámame, ¿sí? Quizás te invite a alguna parte.

—¿Cómo sé que la policía no nos va a estar esperando para caernos atrás?

Se rió. Más que bellísima. Era la imagen misma de la posibilidad, el principio, la ruptura. Puso las manos alrededor de su boca a la manera de un altavoz, dijo:

TRES

y luego señaló para ella misma, que acababa de despertar en ese momento, que se estiraba desnudamente en el sofá, y dijo:

—Primero vas a tener que regalarme algo de ropa. Cualquier disfraz estaría bien.

La vi alejarse. Después cerré la puerta y me volví para mirarla. Un sueño.

—Tuve un sueño en que te mataban a ti y a los otros dos –sonreía–. ¿Me dices dónde está el baño, escritor?

Torneo de miradas

Lien Carrazana Lau

Al fin logré pasar por la puerta y entrar al correo. Dejar atrás el calor y la calle maloliente. Evadir por un rato a la gente que viene y va por la calle Obispo como hormigas locas, llenas de bultos, helados chorreantes y lentes oscuros. Gente que pasa de prisa, chocando entre sí todo el tiempo, pero sin mirarse.

El aire acondicionado me suaviza el gesto duro de la cara, amaestrada para desdeñar todo lo feo que hay de la puerta de mi mundo para afuera. Siempre me cuesta trabajo salir a la calle, he de confesar mi rechazo a esta ciudad de perpetua algarabía y sucios turistas que no dejan de fotografiar el polvo que cubre los edificios.

Enseguida visualizo un asiento vacío; como tengo todavía quince personas delante en la cola, me encamino a dejar caer mi cuerpo cansado después de una hora de pie esperando para entrar. Me siento sin el menor cuidado en la postura, me olvido de mis veinte años y de la voz de mi madre diciendo: Liliana, por favor, siéntate como una muchacha, enderézate, no te acuestes en el asiento, cruza las piernas femeninamente, por Dios, estírate y vende pecho que lo que no se exhibe no se vende... Como si uno fuera una calabaza que espera comprador en la tarima. Mi madre está loca. Bueno, ella siempre ha sabido bien cómo «venderse», tanto es así que ya he tenido cinco padrastros desde que mi padre se fue de la casa. Debe ser por eso que me esfuerzo tanto en no parecerme a ella y debe ser por eso que no me gusta salir a la calle, por lo mismo que he terminado siento una huraña que no sabe cómo mirar a la gente a la cara. De todos modos en estos tiempos la gente no se mira demasiado.

Ahora no hay nadie que me pueda corregir la postura, es de las pocas veces que puedo aprovechar y sentarme como quiera. Cruzo las piernas desenfadadamente y recuesto la cabeza en el espaldar del asiento, pero no puedo evitar pensar de nuevo en mi madre, en su cara reprobatoria. Miro a todos lados para asegurarme de que no me está mirando y entonces lo veo a él.

«Ella llegó y se sentó sin ningún cuidado en el asiento. Se acostó casi y cruzó las piernas como si fuera un niño fatigado, cansado de jugar a los escondidos, tirándose en el butacón sin el menor sentido de la formalidad, porque los niños no conocen o pasan por alto la formalidad. Eso me gustó de ella y no pude quitarle los ojos de encima hasta que me descubrió mirándola. Sus ojos coincidieron con los míos y no pude, pese a que soy extremadamente tímido, dejar de sostenerle la mirada. Ella entonces bajó la vista y se recogió en el asiento, intentando sentarse bien, pero sin mucho esfuerzo. Eso me dio gracia, estuve a punto de sonreír, pero me contuve porque aquí las sonrisas las interpretan como burla y la mía estaba más cerca de lo que puede ser una caricia en la mejilla de alguien. Bajé los ojos al piso, pero al cabo de un tiempo sentía el peso de sus ojos y subí la vista, ella estaba mirándome. Volví a sostenerle la mirada como si a través de este gesto quisiera que leyese la inesperada simpatía que me producía verla. Inexplicable simpatía que había surgido de solo observar cómo ella volvía a adoptar la misma pose descuidada de antes e incluso más evidente, gesto que parecía confirmar que era libre de hacer y ser como quisiera, que no le importaban esos convencionalismos que nos rigen y nos dicen todos los días cómo y por qué lado hay que empezar a cepillarse los dientes».

Él me mira, yo no sé por qué, pero no deja de mirarme. Yo evado sus ojos, no estoy acostumbrada a que alguien me mire así, insistentemente, pero a la vez con timidez, a veces con el rabillo del ojo, intentando esconder que me observa con atención. Sus ojos son lindos, transparentes, sin malicia. Su forma de mirar me incomoda porque no sé qué hacer con esos ojos. Ahora faltó poco para que

me sacara una sonrisa, pero yo me rehuso a sonreírle a aquel desconocido que me hace sentir como si estuviera desnuda en el asiento. Aunque no se trata de una mirada lasciva precisamente.

«Ella y yo teníamos un desafío de miradas donde ninguno de los adversarios se decidía a lanzar el primer golpe. A su lado se vació un asiento, pero no me decidí a sentarme. Volví a bajar la vista. Aun así continuaba observándola, en este momento veía únicamente sus pies que se movían inquietos. De vez en cuando nos volvíamos a poner en duelo hasta que era ella la que cambiaba la mirada. Yo me decidía casi a sentarme en el asiento vacío a su lado cuando un tipo se me adelantó. Se sentó y le echó un vistazo de arriba a abajo, luego cambió la vista. Era un tipo corriente que no podía percibir la belleza silvestre que había en ella. Sin embargo, ahora le ha dicho algo y ella se ha reído. Quizás todo sea como un espejismo, y si me acerco se disuelva».

Las calendas griegas nos van a coger aquí esperando, ¿verdad, niña?, dice un tipo sentándose a mi lado, yo le sonrío tontamente. Maldito antojado, a lo mejor si no se hubiera sentado el muchacho llegaba a decidirse. Pero quizás no quiera acercarse, lo más probable es que su insistencia no pase de simple curiosidad. Por eso dejo de observarlo y me pongo a buscar en mi bolso algo para entretenerme, pero no hay nada, ni un libro ni un chicle, nada. Hay una curita. La miro por todos lados: ¡qué curita tan interesante!... Ay, qué tonta soy, admiro esta curita mientras intento obviar la mirada de un muchacho tan tierno que me dan ganas de pararme del asiento y... Reparo en la cola, casi me toca el turno. Me levanto y voy hacia allá. Mientras camino siento sus ojos sobre mí, pero no sé por qué no miro, quiero, pero no miro, solo pienso en llegar a la cola, en ocultarme entre el bulto. Me preguntan detrás de quién voy. Respondo mal, me corrigen, me pongo detrás del que me toca. Espero. Llego al mostrador. Saco el dinero. Le pago a la operadora. Esta me dice algo. Echo el recibo en el bolso sin prestar atención, estoy absorta en el recuerdo de la mirada, pero no volteo la cabeza, no busco los ojos del muchacho. Lo imagino atento a mis movimientos y no sé por qué no quiero mirar. Con la curita en la mano todavía le pido a la operadora que me preste su bolígrafo. Saco la curita del envoltorio y en la cubierta escribo mi teléfono, no me alcanza para escribir mi nombre pues escribí los números muy grandes, no importa, mejor así. Devuelvo el bolígrafo y me alejo del mostrador, dispuesta a dar la primera estocada en el torneo de miradas, pero cuando enfoco hacia el asiento está vacío: el muchacho no está.

Salgo por la puerta casi corriendo y tomo la calle Obispo hacia abajo, fijándome en todos los rostros, mirando dentro de los bares, de las tiendas, chocando con la gente. Doy la vuelta a la Plaza de Armas, camino por entre los libreros. Nada. Entonces pienso que tomé el camino equivocado y regreso a toda carrera Obispo arriba, en la misma loca persecución por cafeterías y comercios. Llego a la punta de la calle, entro en las dos librerías que dan comienzo al boulevard y confirmo que el muchacho no está por ninguna parte. Vuelvo al correo con la esperanza de que haya vuelto al mismo sitio, pero no está. Le pregunto a los empleados, a los de la cola, a los extranjeros que revisan Internet y no entienden nada, todos niegan con la cabeza o con las palabras y dicen no haber visto a ningún muchacho así.

Vuelvo a la Plaza de Armas y me derrumbo en uno de los bancos con la curita aún en las manos. La tinta se ha corrido y el número casi se ha borrado con mi sudor. Le quito la protección que preserva la pegatina y pego la curita en el mármol frío del banco. La vida ahora se me asemeja a esas malas películas donde parece que ocurrirá algo relevante, pero no ocurre nada y el final es largo, ordinario, triste. Me levanto entonces y me voy, nunca más me mandes a pagar el teléfono, mamá, he hecho una cola horrible, pienso para mí tratando de borrar la mirada del muchacho.

No obstante, pasan los días y por más que lo intento no logro dejar de recordar su mirada. La recordaré inevitablemente cada vez que esté en ese lugar. Quizás por eso he vuelto a ir todos los meses a pagar el teléfono e intento componer nuevamente la escena con la esperanza de encontrar al dueño de aquella mirada. He llegado a sentir como si de alguna manera la mirada estuviera allí cuando yo estoy. Ya no sé si alguna vez hubo alguien realmente mirándome, de cualquier modo, agradezco ese espejismo momentáneo que logró desdibujar, por un rato, la apatía de este mundo de miradas esquivas y lentes oscuros.

Nuestra casa LLENA de SOL

Luis Yuseff

mi vida es una fuga y todo lo pierdo y
todo es del olvido, o del otro.

De aquí que mi dedicatoria sea, en rigor, al Otro.

«Se abrazaron, casi llorando».

Ella leía a Borges sobre la poltrona, entre bocanadas de humo y tragos cortos de té de jazmín. Desde temprano estuvo recogiendo la casa. Puso en su sitio las sandalias, medias blancas y camisetas de Él. Quitó telarañas. Con un pañuelo sobre nariz y boca, acomodó el librero. Cepilló prolija los muebles de mimbre. Advirtió la presencia de trazas. Alarmada, volvió al librero, sospechando que sus preciados volúmenes habían sido pasto de los insectos. Por suerte, permanecían intocados. «Menos mal», dijo para sí. Volvió a los mimbres y los sacó media hora al sol.

Antes decidió poner música. Sobre la placa negra, la aguja de diamante saltó al segundo surco. Una voz trasnochada arañó la penumbra de la sala.

Cuando el piso estuvo seco, regó por las esquinas veneno para las hormigas. Terminada la limpieza, se duchó. Rasuró piernas y axilas. Puso crema en codos y talones. Después se cubrió con una bata blanca. Prendió incienso y encendió un cigarrillo. Leyó a Borges.

«Ellos se abrazaron, casi llorando. Yo esperaba a mi esposo, que debía llegar en ese mismo tren», le diría su mejor amiga, pero no era verdad. Ellos se abrazaron como se abrazan los hombres: con un apretón de manos bien ruidoso, seguido de un par de palmadas contra las espaldas y algunas frases hechas, para volver a sus posiciones estratégicas. Los cuarteles de la hombría.

Cuando Él abrió la puerta, ya Ella había visto al Otro. Sintió un ruido en el portal. Miró a través del enrejado. Y allí estaba.

—¿Quién será?

Entraron a la sala. La encontraron de pie junto a la puerta, con cara de admiración, más que de curiosidad. El Otro fue presentado inmediatamente. Asuntos de trabajo, lejos de la casa, y problemas con el hospedaje, fueron explicaciones suficientes para que se entendieran las partes.

Él bromeó sobre la letra de la canción que se escuchaba de fondo. Ni Ella ni el Otro entendieron el chiste, pero sonrieron con caras inteligentes. Cuando el inesperado huésped comenzó a sentirse cómodo, se arriesgó a comentar cierto parecido entre Ella y su hermana menor. Y, sin Ella esperarlo, la atrapó con un abrazo cariñoso. La cabeza del muchacho, olorosa a vaselina, le había recordado los días de su adolescencia, quizás los primeros juegos eróticos. Se estremeció y lo apartó delicadamente.

Él prendió un cigarrillo y le pasó la caja al Otro, que ya agitaba un brazo frente a los ojos de Ella.

—Gracias. No fumo.

Mentía. La delataba el cenicero, donde se apagaba uno de los mentolados. «Mis favoritos...», le confesó algunas semanas después. Pero el Otro no había reparado en el detalle; así que fueron hasta los muebles de mimbre y estuvieron conversando hasta que el Otro sintió algo de sueño. Echó una mirada alrededor, y descubrió en una esquina el mueble mullido. Desde ese momento, aquel fue su puesto de gobernante; el lugar donde decidiría cada paso futuro. Se echó sobre la poltrona; detrás de la nuca, un brazo le servía de almohada, mientras la mano libre se movía de las entrepiernas al rayo de sol que iluminaba el mar negro de su pecho. Ella lo estuvo mirando cuando se quedó sola. Al rato, Él regresó con alguna ensalada, una docena de rosas rojas y una caja de velas.

Esa tarde cocinó para tres, supervisadas las labores por Él, que miraba, cada vez que podía, el cuerpo yacente en la sala. Desconectaron el teléfono y la cena transcurrió en una atmósfera apacible, con algunos intercambios de miradas que hacían más íntima la conversación.

Era domingo. El reloj de pared dio las siete. Había escuchado ruidos extraños en la casa, inusuales para esa hora de la mañana. Él todavía dormía a su lado, medio cubierto por las sábanas; por eso no podía explicarse el goteo de la pila del agua, el mecanismo de descargue de la taza accionado, ni el ruido del gas a presión, ardiendo en la llama azul de la cocina.

El recuerdo del Otro se había disuelto con el sueño.

Cuando llegó a la cocina, lo encontró de pie junto a la meseta recubierta con losas amarillas. Tenía las piernas cruzadas y ceñidos los muslos por el *blue jeans* recortado a pocos centímetros por debajo de la ingle. A la altura del pecho, comenzaba una llovizna negra que se escurría por las caderas, para reaparecer nuevamente entre los flecos colgantes del short. Tenía el pelo húmedo, perfectamente peinado. El olor de la vaselina se mezclaba con el del gas y el aroma dulzón de las picualas.

La idea de regresar a la habitación quedó completamente olvidada.

—Acabo de nacer –dijo el Otro para referirse al efecto reparador que el sueño había tenido en él.

Y realmente parecía acabado de nacer; pero no del vientre cálido de una madre, sino de un cielo cruel, acompañado de redobles de campanas, toques de cornetas y lluvias maldicientes. «Así nacen los ángeles», pensó Ella. Y la lengua se le hizo un nudo, al esforzarse por recordar las citas de Rilke que a Él le gustaba repetir, sin importarle demasiado las marcas de géneros.

—La Belleza no tiene sexo –había dicho Él alguna vez.

—Terrible –le había respondido Ella, convencida que nada más había que añadir.

«Terrible» fue también su único comentario. Sintiéndose ridícula, trató de disimular.

—Seguro tienes hambre...

Pero el Otro había condenado de antemano sus esfuerzos de ama de casa. Ya podía reconocer los potes del azúcar y los mecanismos del cierre, necesarios para evitar las hormigas. Dominaba el encendido de la tostadora, batidora y juguera. El giro obligatorio para que la pila dejara de gotear. Sabía escoger, entre muchos, los paños naranja con cenefas azules para secar cada una de las piezas, y los retazos de franela para pulir el enlosado amarillo. Los desechos sólidos: en el cubo plástico de la terraza; los líquidos, jamás vaciarlos por el fregadero.

El Otro era hábil. Sin dar tiempo al asombro, le sugirió que fuera a despertarlo para desayunar juntos.

Frente a los tres, una mesa servida se ofrecía para el disfrute del cuerpo y de las almas. Dos tazas verdes para ellos; para Él –en la cabecera– la taza azul con dragones y, junto a cada taza, una cucharita de plata, reservada por Ella para ocasiones muy especiales...

—Esta es una ocasión especial –lo elogió Ella, y el Otro agradeció con desenvoltura.

Él parecía dueño de una extraña felicidad, aguijoneada por la imagen del muchacho, rasurado con la dedicación que exige dibujar los caminos de una barba casi adolescente.

El domingo siguiente, después del almuerzo, Él lo invitó a la calle, pero el muchacho pidió fregar. Ella se resistió sin éxito y, una hora después, los vio desde la terraza, caminando sobre una alfombra naranja. Se sentaron bajo el flamboyán. Allí conversaron cada vez que Él volvía del trabajo y el Otro ya se le había adelantado veinte minutos, una hora, dos, hasta hacer cada vez menor el tiempo que permanecía fuera de la casa.

Cuando el Otro decidió no volver al trabajo, Él se fue tranquilo para la Universidad; pues Ella permanecería acompañada. Así dijo durante la cena. Ella no preguntó sobre el asunto. No le interesaba. De lo contrario, unas pocas explicaciones del Otro, apoyadas por Él, bastarían para que no volviera a hablarse sobre el tema.

El Otro ya era de la casa y asumió con responsabilidad las obligaciones de Él, hasta las más sencillas. Desyerbar el jardín, apuntalar el cercado, abrir zanjas para el drenaje del patio. A Ella le gustaba contemplar de reojo el torso desnudo, rezumando al solazo, y Él hacía lo mismo.

Se vigilaban.

El Otro se hizo necesario. Pronto controló las economías. El salario de Él y las mesadas de Ella eran destinadas a las inversiones que el Otro consideraba de primer orden. Sugirió cambiar los muebles. Sacar de la casa el librero de Ella y guardar los volúmenes en cajas, que fueron llevadas al zaguán. Dijo que estaba bien, pero sintió cierto frío en el estómago cuando una de las cajas tiró al suelo las macetas de orquídeas florecidas. Esa noche cenarían en silencio. Poco antes, Él había visto pasar al Otro hacia el baño, envuelto en la toalla azul. Para justificar el vistazo, le pidió el frasco de colonia, supuestamente olvidado sobre el lavamanos durante el afeitado.

Esa –como otras tardes– la habían dedicado a escuchar la música de Ella, pues Él tenía un mundo de silencio y el Otro se limitaba a escuchar, jamás sugerir: soportaba estoicamente las largas sesiones con Chavela, Freddy o La Lupe, y los silencios cómodos de Él, interrumpidos solo por alguna observación, comentarios sobre un libro interesante o citas que celebraban su belleza, preferiblemente en ausencia de Ella. Entonces volvía contrariada, como si hubiera descubierto secretas maniobras. Se sentía excluida. Lo mismo Él, cuando a la vuelta de la Universidad la encontraba de fiesta, celebrando los chistes del Otro. Eran infames, pero se sumaba al dúo de carcajadas; eso se parecía bastante a la felicidad.

El tercero los unía. La noche en que entró la rata a la cocina, Ella gritó despavorida y se echó en los brazos de Él. El muchacho agarró un trapeador y estrelló contra la pared la cabeza del animal. La sangre negra comenzó a coagularse inmediatamente sobre el piso. Después lo vieron salir al patio, muy serio. Llovía y los relámpagos rayaban el rostro de los mirones. El chorro helado de la

canal provocaba una poderosa erección bajo la franela empapada del Otro. El deseo borró pronto la memoria del incidente. Él fue hasta el baño; cuando Ella entró sin tocar a la puerta, encontró a un hombre que no era Él. Tenía las mejillas encendidas y, sobre la sombra del bigote, las gotas de un sudor tibio. Lo besó desesperada. A partir de entonces, las noches (y los días) se hicieron más intensos para el matrimonio. Él la penetraba en el baño, de espaldas. La penetraba en la poltrona. Sobre los mimbres nuevos y contra el mueble de caoba. La penetraba en la cocina. Una vez, sospecharon que los miraba y tuvieron un orgasmo copioso, apenas disimulado cuando el Otro irrumpió, con su figura de cadete, en el calor del lugar. Regresaba del patio, donde había encontrado algunos nidos de hormigas, que destrozaban cuanto contenían las macetas. Él se lamentó por la pérdida de las begonias, pero fue el Otro quien prendió fuego a los montículos de tierra. Tenía los pies enrojecidos por las mordidas y algunos insectos caminaban todavía por sus piernas. Cuando entró a la cocina, desesperado por el dolor, se quitó frente a ellos la única prenda que cubría su sexo y corrió al baño. Dejó la puerta abierta mientras se duchaba. Él tuvo otra erección que dio con Ella sobre la meseta.

Era el Otro quien estaba cuando su mejor amiga la llamó, entre hipócrita y socarrona, exigiendo que se comunicara más a menudo. El Otro le aseguró que en ese momento Ella no estaba. «Qué educado...», dijo para sí la mejor amiga, sin sospechar que fue Ella quien le hizo una señal negándose a atenderla. Comenzaba a prescindir de los amigos. Él también. Al menos eso parecía, porque desde que el Otro llegó, no había vuelto al club de cinéfilos, los jueves; ni a la cinemateca, los lunes.

—Tan chismosa –dijo Él. Ella pensó lo mismo.

—Esta vez no te me escapas –chilló la vocecita que comenzó a interrogarla. Eso duró cerca de treinta minutos, hasta que la pregunta de rigor quedó suspendida en el aire enrarecido de la sala –una mezcla del aroma dulzón de las enredaderas, con el olor abrasivo del veneno para hormigas que regaba el Otro.

Ella le explicó muy brevemente. Y todavía tuvo tiempo para escuchar algunos comentarios sobre la buena apariencia del muchacho: los había visto en el ferrocarril.

—Se abrazaron, casi llorando –escuchó del otro lado, poco antes de colgar el teléfono, arguyendo la necesidad de ir al baño «inmediatamente».

Pero no fue al baño. Se echó en los brazos de Él y lloró por todos los días que le quedaban en este mundo. No hizo falta contar nada.

El Otro mataba las hormigas que le subían por las piernas y aquella escena de los dos, llorando, le había parecido fatal; acentuado el ridículo por el melodrama de la Vargas, rallando sobre la placa negra, una y otra vez,

hasta que Él, aturdido, apartó el cuerpo frágil de Ella, fue hasta la máquina y la desconectó para la eternidad... El Otro entró a la casa cuando los ánimos estuvieron más calmados. Le pidió a Ella algo para lavarse los oídos, donde se había internado uno de los insectos. Salieron a la terraza y, en el lavadero, ayudó al muchacho. Él los vio desde su trono de la tarde, bajo el framboyán.

Esa noche cenaron los calamares que el Otro destripó, frente a las muecas de Ella. A Él le provocaban la misma repulsión, por eso prefirió irse a leer el periódico lejos de allí, en la poltrona, donde perdía la concentración tratando de escuchar lo que se hablaba en la cocina, y hasta donde llegaban como truenos las risas del Otro. Ella casi no habló. Tampoco durante la cena, se limitó a algunos cumplidos sobre el plato.

—Mejor que los tuyos.

Cayó como una lápida la frase de Él, que no volvió a probar bocado preparado por Ella. Esa noche, ninguno quiso tomar café después de la comida. Estaban cansados y querían dormir. Antes de irse a la cama, Él vio encendida la luz del cuarto del Otro. Asomó la cabeza y lo encontró en calzoncillos, sentado como un loto al centro de las sábanas blancas. Leía con devoción. «Oraciones para espantar las plagas», le había dicho, pues las hormigas se habían convertido en su mayor obsesión. Las mataba con los dedos y con el polvo de la botella colgante en el zaguán, orinaba sobre los montículos y mezclaba los insecticidas comprados por Ella con los líquidos traídos por Él de la Universidad. Todo había sido en vano. Aunque la mañana en que Ella se fue, encontraron en el patio todo tipo de animales muertos, hasta el gato negro de la vecina. Él sugirió enterrar al pobre animal bajo el framboyán, ese era el sitio donde acostumbraba a sepultar sus mascotas. Y de seguido, le contó media docena de historias sobre perros y conejos. «Ya no traigo animales a la casa», dijo Él con cierta emoción, recordando el dolor que le causaba verlos morir. El Otro lo escuchaba con una atención exagerada, como si quisiera ayudarlo a olvidar sus antiguos dolores y este que le había surgido hacía apenas unas horas, cuando vio recogidas sobre el sofá las cosas de Ella. Se marchó sin decir siquiera adónde iba. Entonces el muchacho echó sobre los hombros de Él un brazo de atlante y caminaron sobre los adoquines húmedos. Iban hacia las sombras cómplices de la casa.

Quince días después, cuando Ella llegó a la puerta, tuvo que valerse del timbre. El Otro había cambiado la cerradura. Entró y lo saludó, casi sin mirarlo. Fue hasta la poltrona donde descansaba aún su libro favorito. Venía a «hacer las paces».

—¿Y Él?

El Otro notó en la pregunta cierta tristeza amordazada.

—Fue a la Universidad, pero debe estar por llegar –la convenció.

Iban para la cocina cuando sonó el teléfono. El Otro se adelantó.

—No está –le respondió a la vieja, que preguntaba por su hija.

—¿Quién era?

—Preguntaban por Él –respondió el Otro, casi a las puertas del lugar donde los esperaba la tetera puesta al fuego.

En algún momento, estuvieron tan cerca que el Otro pudo sentir la respiración apurada de Ella, quien se justificó con la estrechez del sitio. El Otro aprovechó la oportunidad para comentarle sus planes de correr paredes y ganar espacio. Sacó unas pequeñas bolsas y las suspendió para darle a escoger.

—El té negro me quita el sueño.

—Eso puede ser bueno si se tienen noches interesantes –coqueteó el Otro.

Y fueron a sentarse a la sombra encendida del framboyán, donde tomaron el té de jazmín. El aroma que despedían las tazas se mezclaba con el olor nauseabundo del aire que soplaba. Ella reparó en los montículos de tierra roja que levantaban las hormigas junto a las raíces del árbol.

—Son resistentes –dijo el Otro, justificándose.

«Algún animal muerto...», sospechó Ella. Y añadió, impaciente:

—Él no llega.

—No va a llegar –le respondió el Otro que ya no era el otro.

TRAducciones

Personæ

Reúno aquí un conjunto de versiones de los poemas de amor que me hubiera gustado escribir, y que el género, las preferencias amatorias, la época y la escasez de talento me impidieron llevar a cabo. A modo de paliativo, me conformo con traducirlos y participar, aunque sea levemente, en la complicidad de su lectura. Toda la grandeza que puedan hallar en ellos, tiene su origen en la maestría sin discusión de sus autores; cualquier dislate, achácuenlo sin temor a mi falta de precisión para colocarme las máscaras pertinentes.

JESÚS DAVID CURBELO

Mi sueño familiar

Con Paul Verlaine

Tengo a menudo el sueño extraño y penetrante
de una incógnita hembra, que yo amo y me ama,
y que no es, cada vez, ni del todo la misma,
ni por entero es otra, y me ama y me comprende.

Porque ella me comprende, mi corazón, traslúcido
para ella sola, ¡ay!, deja de ser problema
por ella, y los sudores de mi pálida frente,
ella sola los sabe refrescar, cuando llora.

¿Ella es trigueña, rubia, pelirroja? Lo ignoro.
¿Su nombre? Yo recuerdo que él es sonoro y dulce
como el de los amantes que destierra la vida.

Su mirada es igual a la de las estatuas,
y por su voz, lejana, y calma, y grave, tiene
la inflexión de las voces queridas que están muertas.

Mon rêve familier

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.
Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.
Est-elle brune, blonde ou rousse? —Je l'ignore.
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.
Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'INFLEXION DES VOIX CHERES QUI SE SONT TUES.

Con Pietro Aretino

—DAME LA LENGUA, LOS PIES APUNTA AL MURO,
cierra los muslos y tenme estrecho, estrecho;
—Déjate ir, volcados sobre el lecho,
creo que de joder ya no me curo;
—Ah, traidor, tienes tú el rabo duro;
—Oh, sobre el bollo es como caramelo;
—Metérmelo en el culo te prometo,
y hacerlo salir limpio te aseguro;
—Te lo agradezco, cara Lorenzina:
me esforzaré en servirte, pero empuja,
empuja, como lo hace Cibatina.
Ahora lo haré, ¿y tú cuándo lo harás?
—Ahora, dame toda la lengüita,
que muero; —Y yo, de sed me matarás.
Pues bien, ¿acabarás?
—Ahora, ahora lo hago, señor mío,
ahora lo he hecho; —Y yo, —¡Ay de mí!; —Dios mío.

—DAMMI LA LINGUA, E APPONTA I PIEDI AL MURO,
stringe le coscie e tiemmi stretto stretto—;
—Lasciatev'ir a riverso su 'l letto,
che d'altro che di fotter non mi curo—;
—Ahi, traditor, tu hai che cazzo duro—,
—O come su la potta ci confetto—;
—Un dì tòrmelo in culo ti prometto,
e di farlo uscir netto t'assicuro—;
—Io vi ringrazio, cara Lorenzina:
mi sforzerò servirvi; ma spingete,
spingete, come fa la Ciabattina.
Io farò adesso, e voi quando farete?—,
—Adesso; dammi tutta la lenguina,
ch'io moro—; —E io, e voi cagion ne sète.
Adunque, compirete?—;
—Adesso, adesso faccio, signor mio;
adesso ho fatto—; —E io—, —Ahimè—; —O dio—.

Con Fernando Pessoa y Ricardo Reis

VEN A SENTARTE CONMIGO, LIDIA, A LA ORILLA DEL RÍO.
Sosegadamente miremos su curso y aprendamos
que la vida pasa, y no estamos con las manos enlazadas.
(Enlacemos las manos.)

Después pensemos, criaturas adultas, que la vida
pasa y no permanece, nada deja y nunca regresa,
va hacia un mar muy lejano, hacia el pie del Hado,
más lejos que los dioses.

Desenlacemos las manos, porque no vale la pena
cansarnos.
Ya gocemos, ya no gocemos, pasamos como el río.
Más vale saber pasar silenciosamente
y sin grandes desasosiegos.

Sin amores, ni odios, ni pasiones que levanten la voz,
ni envidias que den movimientos de más a los ojos,
ni cuidados, porque si los tuviese el río siempre correría
y siempre iría a terminar al mar.

Amémonos tranquilamente, pensando que podríamos,
si quisiésemos, trocar besos y abrazos y caricias,
mas que más vale estar sentados el uno al pie del otro
oyendo correr el río y viéndolo.

Cojamos flores, cógelas tú y déjalas
en tu regazo, y que su perfume suavice el momento–
este momento en que sosegadamente no creemos en
nada,
paganos inocentes de la decadencia.

Al menos, si yo fuera sombra antes, te acordarás después
de mí
sin que mi recuerdo te queme o te hiera o te mueva,
porque nunca enlazamos las manos, ni nos besamos
ni fuimos más que niños.

Y si antes que llevares el óbolo al barquero sombrío;
nada tendré que sufrir al acordarme de ti,
tú serás suave a mi memoria recordándote así –a la orilla
del río
pagana triste y con flores en el regazo.

VEM SENTAR-TE CONMIGO, LÍDIA, À BEIRA DO RIO.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena
cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e caricias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento–
Este momento em que sossegadamente não cremos em
nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim
depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim –à beira-rio
Pagã triste e com flores no regaço.

Alberto Díaz

Con Seamus Heaney

CUANDO TODOS LOS OTROS SE HABÍAN IDO A LA MISA
yo era suyo por completo mientras pelábamos papas.
Rompían el silencio, dejadas caer una por una
como la soldadura que el soplete llora.
Frío consuelo colocado entre nosotros, cosas que compartir
brillando en un cubo de agua limpia.
Y dejadas caer una vez más. Pequeñas salpicaduras placenteras
del trabajo del otro nos devolvían a nuestros sentidos.
Así, cuando el cura de la parroquia, a su cabecera,
con martillo y tenazas recita plegarias para la agonizante,
y algunos le responden, y otros lloran,
yo recuerdo su cabeza inclinada hacia la mía,
su aliento en el mío, nuestros ágiles cuchillos sumergiéndose.
Nunca más próximo el resto total de nuestras vidas.

WHEN ALL THE OTHERS HAD GONE OUT TO MASS
I was all hers as we peeled potatoes.
They broke the silence, let fall one by one
Like solder weeping off the soldering iron.
Cold comfort set between us, things to share
Gleaming in a bucket of clean water.
And again let fall. Little pleasant splashes
From each other´s work would bring us to our senses.
So, when the parish priest at her bedside
Went hammer and tongs at the prayers for the dying
And some were responding, and some crying,
I remember her head bent towards my head,
Her breath in mine, our fluent dipping knives—
Never closer the whole rest of our lives.

CORONA

Con Paul Celan

De mi mano el otoño come su hoja: somos amigos.
Descascaramos el tiempo de las nueces y le enseñamos a
caminar:

el tiempo retorna en la cáscara.

En el espejo es domingo,
en el sueño se duerme,
la boca dice la verdad.

Mi ojo desciende al sexo de la amada:
nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos el uno al otro como amapola y memoria,
dormimos como el vino en las conchas,
como el mar en el rayo de sangre que brota de la luna.

Estamos abrazados en la ventana. Nos miran de la calle:
¡es tiempo que se sepa!
Es tiempo que la piedra se adapte a florecer,
que por la inquietud palpite un corazón.
Es tiempo que sea tiempo.

Es tiempo.

CORONA

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind
Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurük in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschletcht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schalafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu
von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist, daß der Stein sich zu blüehn bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

Andrés Álvarez Álvarez

...en el día
en la noche
a la hora del ángelus.
Lina de Feria

I
Ha caído la cesta sobre el suelo, planeando, suavemente, de donde estuvo quieta, mostrando el sucio fondo. El dolor podría ser lo mismo, vuelta y vuelta del pez, un vaciamento.

II
...la sal guarda su jugo como un abismo en la memoria, los relojes. Es un gotear constante y hórrido el resurgir del agua en los glaciales, o las cabezas prendidas al temor a la hora del Ángelus.

III
También puedes en la tarde, cuando la ropa aún está y un olor a humedad redescubre la permanencia quieta de la piedra. Cuando pasa surcando solitario, la cálida terraza donde esperas. Puedes, como las manos que antes tendidas esparcían la lluvia quietamente y ahora solo rozan la sombra de otros pesados ligamentos, abrirlas para rasgar tu seno. La sombra tutelar, cinta de Ariadna.

A la sombra de un Arce

Qué sordo el Arce cuando pasa con su canto frío
de impenetrable remo ante su búsqueda
apostado en el quicio me figuro
cual tala de quietud sobre sus hojas
permanencia sus tallos, reclinadas cabezas que resiste
lapidaria mi sombra.

Tráfico de memoria son sus puertas,
piedra de la quietud sobre el espeso légamo,
sólo eso he de temer en medio de la tarde
y otra parca libélula poblando la ceniza.

Gleyvis Coro

La isla

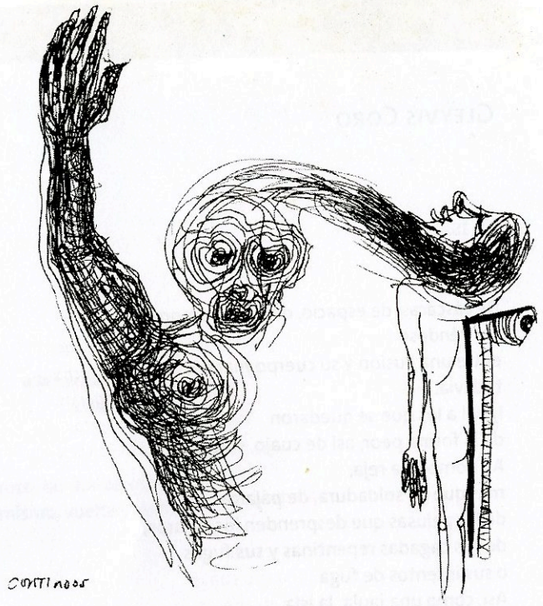
De cáscaras, de espacio, de tercos amores
partiéndose
entre una ilusión y su cuerpo material, no ideal,
todavía.
Igual a los que se quedaron
de la forma peor, así de cuajo, solos.
Así como una reja,
más que de soldadura, de pájaros,
de las pelusas que desprenden los pájaros,
de sus cagadas repentinas y sus fugas,
o sus intentos de fuga.
Así, como una jaula, la isla.
Y así como los goznes de la puerta de la jaula.

El progreso

Contemporánea de la chica
que tiene puesta la boca en el borde
de una lata de sopa instantánea
y me sonríe desde la tele,
sintiéndose una afortunada,
pertenezco a una generación favorecida
por el imperialismo de las latas de conservas.

Fabulosa es mi suerte comparada
con el tedio de las grises poetisas anteriores.
Y aunque no sepa escribir una elegía,
puedo hacer la sopa con una mano,
y escribir con la otra un poema breve
sobre la triste poetisa de ayer,
que abandonaba la redacción de su elegía
para cocinar la sopa.

Orlando Luis Pardo Lazo



the writ

una escritura descoy
untada
casi real
como resistencia y es
pejo contra
una realidad desc
o
yuntada
irresistible e indespejable
también cas
i real.

habinaria

meadero de aldaba
versus
cagadero del segundo cubo:
insoportables soportales
de una realidad rala
chatina

presión del príncipe
versus
palazo presidencial
túnel de la vagina
versus
falo erecto del moro:
estafiloteatro deluxe
deleuzity suicida y guión de guatta necioanal

el reloj roto de la de más jagua
tiranía del tictac
(las ruedas dentadas
de un tiempo sin encías que nunca fue)
versus
la campana ronca de los jura guaguas
la abortada apoteosis de nuestro gusarapo
nuclear
(guarapo pica muelas a ritmo del cua-quark-cuá)

una celdilla en el panal de los mártires
(penal de leprosos y apestados)
versus
el hospital y el hospicio
versus
la escena linda y el eczema que lima
versus
claustros de mármol con letrinas de comején
versus
nichitos de bronce con la hueva rítmica
de tanta cucarachachachada local
(locuaz)

nuestra apócrifa civilitud
(apócope de patria)
versus
la cascarilla y el confesionario
versus
el condón y el escarnio
versus
el cenotafio de un mao solo
con más cordura que cuerda

versus / versus / versus
toda oposición es estética

versus / versus / versus
o por lo menos un estetóscopo.

José Raúl Fraguela

Décimas del insomnio

¿Qué hora es? Nadie lo sabe.
Las horas cuelgan del techo
pero no puedo cogerlas.
Mando mis ojos abiertos...
Nicolás Guillén

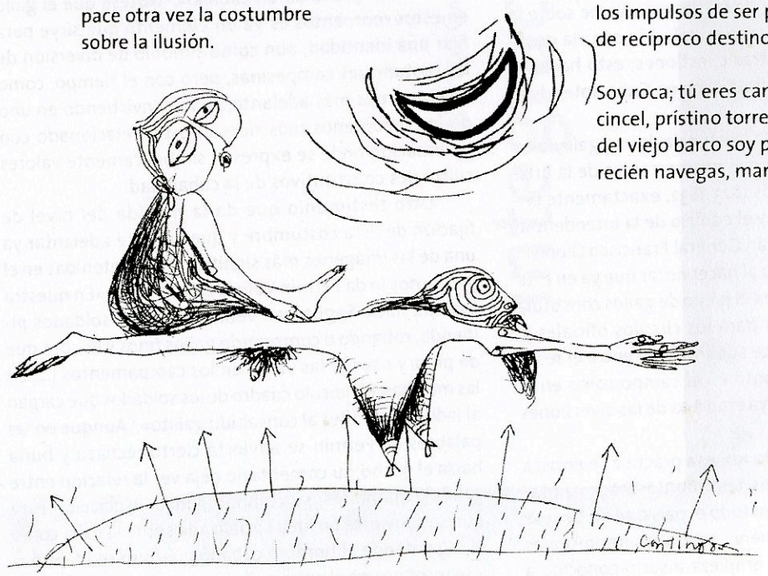
¿Qué hora es? Nadie lo sabe,
el universo germina.
Marca insomne la retina
la angustia de un daño suave:
vuela desde el arquitrabe
hasta el suelo, se remonta
ante la sutil impronta
de un rocío fluorescente
donde hacen las dudas frente
a alguna esperanza tonta.

Las horas cuelgan del techo,
son inmóviles pantallas
en que tus dedos desmayas
sobre el cristal.
Al acecho
de la imagen, en el lecho
se extiende la incertidumbre;
pace otra vez la costumbre
sobre la ilusión.

Cenizas
de la escena, de imprecisas
horas donde –en la techumbre–
cada mano es ala triste
vestida de ayer, un grito
sin refugio, joven mito
que la eternidad no asiste.
Huyen astutas, resiste
la tarde mal el perderlas,
dos ansias fraguan dos perlas
amargas como mis dudas,
tus manos se tienden, mudas,
pero no puedo cogerlas.

Mando mis ojos abiertos
se ciñan la realidad:
el cuadro, la cruz, la edad
que nos veta.
Desaciertos
los impulsos de ser puertos
de recíproco destino.

Soy roca; tú eres camino,
cincel, prístino torrente;
del viejo barco soy puente,
recién navegas, marino.



Esta es una de las imágenes más fuertes y trascendentes expresada en la valla como centro de lucha, triunfo y sangre. Y estos son elementos que, sin temor a equivocarme, encuentran equivalencias en el metarrelato que reconstruye nuestra historia de lucha, llena de hechos de sangre, de robustos héroes y, por supuesto, de victorias.

Para completar esta apretada síntesis sobre la historia y desarrollo de las lidias de gallos en Cuba, es importante decir que esta ha sido una práctica viva desde la primera pelea realizada en tierra cubana, de la cual por supuesto no tenemos noticia, hasta la última, que quizás sea la que se esté realizando ahora mismo, mientras escribo estas líneas. Y lo que me hace sentir un profundo respeto por esa costumbre cubana, lo que subraya su autenticidad, y que es muestra irrefutable de la aceptación popular con que siempre ha contado, es el hecho de que, aun estando sometida a constantes obstáculos y prohibiciones por parte de las autoridades del país, tanto en la colonia, en la república, como ahora en la actualidad –donde pelear gallos es, increíblemente, un acto ilícito, y por tal condenable–, nunca ha habido un domingo en siglos en que no se haya celebrado debidamente, en cualquier rincón de esta Isla, una pelea de gallos.

La clandestinidad ha sido una condicionante esencial en los cambios que ha experimentado la práctica en todo este tiempo de existencia. Las variaciones en la estructura formal del juego, que se pueden verificar hoy si establecemos comparaciones, indican cómo el lugar donde se desarrolla la acción se ha ido convirtiendo cada vez más en un escenario prácticamente efímero, de fácil montaje y desmontaje, que asegure su fácil traslado, así como su apertura y cierre inmediato. Cambios que se explican lógicamente como estrategias de supervivencia y evasión de las prohibiciones, ingeniosas triquimañas de nuestros guajiros, las cuales han asegurado la subsistencia y la victoria, por encima del acoso mentecato, de las peleas de gallos.

Presentemos un modelo tradicional de lo que supongo que haya sido una valla de gallos con todas las de la ley, según este testimonio de Esteban Pichardo:

> edificio de madera, compuesto de una estacada o entablado circular o polígono, con sus gradas y techo; en su centro queda un espacio de terreno de aquella figura lleno y regado de aserrín, donde se lidian los gallos: los asientos primeros inmediatos sirven de lunetas; los demás de las gradas para los concurrentes de todas clases: mientras se caza una pelea, toda la plaza se llena de gente y gallos, para ver, oír o ajustarla, apenas se grita *Afuera de la valla*, todo el mundo ocupa los asientos sin distinción, la plaza se despeja, permaneciendo solo los dos gallos en manos de los galleros, hacen una ligera prueba y sueltan los adversarios a un tiempo; esta fue una señal de revolución: de todas partes la algarabía, la grita descompensada, continua, infernal, movimientos y gesticulaciones violentas aturden a los que contemplan esa reunión.[6]

La magnífica descripción de Pichardo nos remite directamente a un grabado de Federico Mialhe,[7] que representa una valla de gallos en plena acción, donde los animales lidian en el redondel a las sombras de un graderío semicircular de varios niveles. Es este un magnífico ejemplo también de cómo era ese modelo de valla.

En el tránsito de tantos años las variaciones pueden haber sido muchas, en dependencia de las condiciones específicas de cada momento y cada lugar. Pero estableciendo un contraste lo más actualizado posible, el modelo de valla más común y humilde, que se utiliza aún hoy en los montes cubanos para pelear gallos cada fin de semana, consiste primeramente en escoger un lugar dentro del monte lo bastante intrincado para que las autoridades no puedan acceder a él con facilidad, lo cual garantiza la protección necesaria de los participantes, aunque el sitio debe contar a la vez con eficientes vías de escape en caso de ser descubierto y asaltado en plena acción. En este lugar se hace un limpio, en cuyo centro se demarca bien un redondel alrededor del que se clavan estacas de madera, a la altura de la cintura, las cuales sirven de estructura a una cortina hecha de sacos de yute, que funciona como pared de la improvisada valla. Después se recubre la tierra de aserrín y todo listo para pelear gallos. Al concluir el evento, la pared de saco se retira, y queda el limpio, en espera del bullicio, las salpicaduras

Darwin

de sangre y los nervios del próximo fin de semana.

Por supuesto que esta es una de las formas más humildes pero también la más común en los campos cubanos de hoy, y la que conserva la autenticidad vital de la verdadera tradición. Si obvio las vallas oficiales que existen en el país, es porque pienso que son lugares donde la tradición no se da, al natural, sino que es imitada y reproducida para el divertimento de una minoría privilegiada. En estos lugares la riña sangrienta entre los animales deja de ser pelea para asumir el calificativo deportivo de tope, el cual da un sentido amistoso, no serio, donde se simula no apostar ni un centavo y por tanto la acción resulta sana y de pura diversión. De esta forma la práctica es reducida a algo muerto, es convertida en folklore.

Intentando un estudio teórico sobre este fenómeno cultural cubano, me es inevitable partir de una perspectiva sociológica, para sobre esta base desarrollar un análisis que me permita trabajar al juego de gallos también como hecho estético. Tomaré como referente fundamental los estudios realizados sobre esa práctica por el antropólogo Clifford Geertz y el investigador cubano Pablo Riaño, el primero sobre las riñas de gallos en Bali,[8] y el segundo sobre las peleas de gallos en Cuba.[9]

Clifford Geertz define al juego de gallos como entidad sociológica por ser un suceso de doble carácter, porque «tomado como un hecho de naturaleza, es rabia desenfrenada y, tomado como un hecho de cultura, es forma perfeccionada».[10] Ese componente animal del juego, que aporta la sangre y la violencia, el desenfreno y el caos que se simboliza en la irracionalidad, es de alguna forma lo que busca una multitud frenética de excitación, más que la propia pelea entre los animales. Pero esta colectividad, aunque sea como refiere Clifford Geertz «algo no lo suficientemente vertebrado para ser llamado un grupo», tampoco es algo «lo suficientemente carente de estructura para ser llamado una multitud». Así, el conjunto de personas entregadas a esta actividad es definido por Clifford Geertz –valiéndose de una expresión de Erving Goffman– como «una reunión focalizada», lo que significa que es «un conjunto de personas entregadas a un flujo común de actividad y relacionadas entre sí en virtud de ese flujo». Entonces, lo que convierte al juego de gallos en un hecho de cultura es ese común de intereses en que converge un conjunto de personas, entre las cuales se establecen inevitablemente relaciones que se complejizan dentro de ese fluir. Para el investigador cubano Pablo Riaño la «acción grupal» es lo que le da el carácter de acontecimiento social, al cual define como evento lúdico-espacial que forma parte de un complejo festivo religioso-mercantil.[11] El juego de gallos, según Riaño, es un espacio público que produce y reproduce un proceso de relaciones sociabilizadoras, dentro del cual se origina una mezcla, una confraternización entre los participantes, que destruye las diferencias sociales entre ellos. En la valla se impone una nueva lógica en el establecimiento de las jerarquías, las cuales van a estar dictadas por el *status* que se gana dentro del juego y que solo depende de la victoria. De manera que este es un proceso que desestabiliza lo que las estructuras sociales convencionales norman, y donde se pueden invertir o igualar, aunque simbólicamente, las diferencias signadas por las relaciones de poder existentes fuera de la valla.

Este era uno de los motivos, quizás el más preocupante para las autoridades españolas, por los cuales se dictaron en la colonia regulaciones como la que establecía el decreto fechado el 25 de julio de 1844, bajo el mandato de O'Donnell, que prohibía la asistencia de los negros a las vallas de gallos. «El acceso a la gente de color se prohibía porque en la valla, con la pasión del juego, se olvidaban las diferencias sociales sin reconocerse en aquel espectáculo ninguna línea que marque la diferencia de castas».[12] Para Riaño la valla es también un espacio multiparticipativo y multifuncional. Multiparticipativo porque los intereses que hacia él confluyen son muy diversos. De manera que podemos pensar la valla como un espacio donde interactúan distintos niveles de realidad, una red que apresa multitud de símbolos, que van hacia ella y parten de ella tomando independencia en la vida cotidiana, al fijarse en el imaginario y el habla popular. Y es multifuncional porque el juego satisface un abanico muy amplio de expectativas. Es por excelencia un espacio festivo, generador de diversión y de otros juegos y otros espacios. Pero también puede funcionar como medio para la consecución de objetivos sociales, como se utilizaba en el siglo XIX en la recaudación de fondos para obras de beneficio común. Aunque la valla, como juego y como espacio social, para sus actores protagónicos es más que un negocio, es una profesión.

Es un negocio, más allá de las apuestas, porque su lógica de funcionamiento se basa en la inversión de capital para obtener ganancias, porque el profesionalismo, el nivel

EN LA VALLA SE IMPONE UNA NUEVA LÓGICA EN EL ESTABLECIMIENTO DE LAS JERARQUÍAS [...] ESTE ES UN PROCESO QUE DESESTABILIZA LO QUE LAS ESTRUCTURAS SOCIALES CONVENCIONALES NORMAN, Y DONDE SE PUEDEN INVERTIR O IGUALAR, AUNQUE SIMBÓLICAMENTE, LAS DIFERENCIAS SIGNADAS POR LAS RELACIONES DE PODER EXISTENTES FUERA DE LA VALLA

de exigencia y la especialización dejan cada vez menos margen al azar, elemento característico del juego por dinero. Como profesión el juego de gallos es una forma de vida, una pasión arrasadora para algunos; para los que aprenden a dominarla, una virtud, una condición de *status*. En este mundo de profesionales, como en cualquier otro, el *status* es algo que se construye con tiempo, constancia y talento; pero en los gallos, el honor, el prestigio y la fama son cosas que siempre se ponen en riesgo, más que el dinero.

La fama al gallero le viene por la calidad de sus crías, por su maña en el entrenamiento y cuidado de sus gallos, por su honestidad en la valla, y por la materialización de todo esto en la victoria. El que ha visto a un gallero recoger en el instante de la derrota a su gallo destrozado y gritar enloquecido llevándose las manos ensangrentadas a la cabeza, sabe que el dolor y el sufrimiento que se experimenta son mucho más profundos y van mucho más allá de la pérdida de unos cientos o miles de pesos. Es el orgullo, el yo simbólico, el que yace bañado en sangre y enmarañado de aserrín.

Clifford Geertz detecta que no es el dinero lo que hace que las peleas de gallos sean un juego profundo, sino que este solo potencia su intensidad. Las apuestas son más altas mientras más alto sea el *status* de los hombres encarnado en los gallos que se enfrentan, lo que magnifica tanto el triunfo como la derrota:

> En los juegos profundos, en los que se apuestan grandes cantidades de dinero, lo que está en juego es algo más que las ganancias naturales: la consideración pública, el honor, la dignidad, el respeto, en una palabra [...], el *status*.[13]

Volviendo al juego visto como fenómeno cultural, este también es un espacio donde se expresan valores tanto materiales como simbólicos que son trascendentes en nuestra cultura. Por ejemplo, en las vallas cubanas se pone de manifiesto una sociedad marcadamente machista. El gallo, como centro de atención, es el símbolo por excelencia del hombre; «en las proezas combativas del animal están representadas, simbólicamente, las virtudes de sus amos»,[19] y para los cubanos no solo las combativas sino también otro tipo de proezas. Igual ocurre con la gallina como símbolo de la mujer, en su papel secundario. Es opqrtuno señalar que la relación de la mujer cubana con las peleas de gallos siempre ha sido conflictiva. Como ya se ha dicho, el juego siempre ha sido un espacio de exclusivo protagonismo fálico, donde la mujer queda parcialmente excluida, no tanto presencial como simbólicamente, minimizada y supeditada al hombre. A las mujeres, sobre todo las de clase alta, tanto en la colonia como en la república, la propia moral social que se potenciaba desde el poder y las élites culturales las mantuvo alejadas de este espacio lúdico, el cual no se consideraba digno de ser frecuentado por damas decentes. En la actualidad, desaparecidos ya esos prejuicios, las mujeres tienen una mayor presencia en este tipo de evento, aunque sigue siendo en calidad de acompañante del hombre. Ese sentido maternal y protector que toda mujer posee, impide que ellas asuman con la misma intensidad que el hombre el riesgo y la violencia que se vive en el juego. Es muy frecuente que las esposas de galleros y de hombres que frecuentan asiduamente la valla no simpaticen con esta práctica; para ellas este mundo significa desequilibrio, pérdida económica, desestabilidad familiar, peligro, temor por sus hombres.

Retomando la idea de la valla como espacio expresivo, es común que las asociaciones que en ella se producen desborden sus marcos físicos. En un plano lingüístico, por ejemplo, se aprecia cómo terminologías propias de la jerga gallera, al independizarse de esta se recontextualizan y pasan a ser expresiones de uso cotidiano. En el ambiente popular se explotan estas asociaciones, como se ve en esta controversia entre el Conde Kostia y Eduardo Aules:

> Conde Kostia:
> *Yo no contesto: me callo*
> *Y muy bien hago en callar,*
> *Pues quien debe contestar*
> *A la pregunta es el gallo.*
>
> Respuesta de Eduardo Aules:
> *Amigo Conde: a mi ver*
> *No es el gallo el competente.*
> *Cuando muere el combatiente*
> *¿Quién sufre al fin? La mujer.*
>
> *Si el punto, pues, se examina,*
> *Y ha de dictarse, algún fallo,*
> *Que no se pregunte al gallo*
> *No señor, a la gallina.*[15]

Ahora, esta simbología que emana de la valla y penetra en la vida del hombre común, incidiendo de forma general en la construcción del imaginario y la subjetividad popular, también se expande en otro nivel, desde el universo de lo visual. La valla es un mundo de imágenes, como lo es la vida; imágenes que chocan unas con otras, que negocian, que se funden y redefinen en nuevas imágenes.

Una de las formas en que aprehendemos constantemente nuestra realidad inmediata es desde lo visual. Como primero aprendemos a leer el mundo es en imágenes, y existen muchas personas que, aun sin rebasar este nivel, logran tener una noción compleja de su realidad.

La valla, como una fracción minúscula de ese mundo personal, es leída y aprehendida también en imágenes. El juego, por su carácter performático, es una acción que cuando ocurre, al mismo tiempo que afirma su identidad, la redefine. Como toda práctica de una tradición cultural, esta se basa en el principio de la imitación. Cuando reproducimos una tradición, ya sea consciente o inconscientemente, lo hacemos imitando siempre un referente. En el acto de imitar, al ser imperfecto, es que surge la diferencia. En cada repetición se generan diferencias, y

este es el elemento que redefine constantemente a una tradición, así como el instinto de imitarla la afirma. De igual forma, las imágenes que son aprehendidas en la valla después son reproducidas y vueltas a aprehender, y así sucesivamente. De manera que la identidad que la valla de gallos produce también se reafirma y redefine desde el universo de lo visual.

La visualidad de una valla de gallos es un entramado de imágenes muy diversas. El gallo de pelea aporta una de las constantes visuales más trascendentes de la tradición. Como imagen no ha tenido grandes variaciones. Se sigue clasificando según las características del plumaje y el color. El gallo que no tiene ni gallardete ni golilla y cuya pluma es redonda, por ejemplo, clasifica como gallina; y si se le suma el color se convierte en gallina negra.[16] Si no tiene gallardete es un gallo bolo, y el que no tiene golilla es un gallo japonés. Si tiene ambos atributos, gallardete y golilla, entonces se le denomina solo por el color: gallo indio, cenizo, giro, canelo, etc. Así se clasifican en Cuba los diferentes tipos de gallos que existen, desde su imagen física, que se asocia ya, por tradición, con determinadas características y virtudes del animal.

Otro elemento que ha mantenido una continuidad bastante estable es el redondel con piso de aserrín donde se riñen los gallos. Aunque las dimensiones de la valla varíen, y su estructura sea de mayor o menor complejidad, el espacio de lucha ha conservado sus exigencias más elementales: la forma circular y el relleno de aserrín.

El resto de los componentes que participan y aportan al espectáculo visual son imágenes en devenir, en constante mutación. Estamos hablando de las propias personas que asisten a la valla, de lo que dicen con su aspecto, con su vestimenta; el gallero, por ejemplo, como tipo social, hoy no tiene la significación que sí tuvo en el siglo XIX, y su imagen, como consecuencia, ha variado en detrimento de la personalidad y especificidad que tenía en otros tiempos. Pero también hablo del lugar donde se emplazan las vallas, hoy replegadas hacia las afueras de los poblados, alzadas en medio del monte, en son de cimarronería; y esto nos hace sentir en un auténtico espacio de resistencia. Todo lo demás, lo que vive y se mueve dentro de la valla, aporta su presencia, y complejiza el entramado visual.

La valla de gallos crea todo el tiempo presentes expresivos, presentes que se erigen como una «figura cultural que se destaca sobre un fondo social».[17] Todos los elementos que tributan a la visualidad de la valla juegan su papel en el completamiento de esa «figura cultural» que solo es posible definir sobre un contexto específico. Imaginemos una de las muchas vallas que se montan hoy en Cuba en lugares apartados de la ciudad, preferentemente en el monte. En estos lugares se improvisa con una agilidad increíble un centro de actividad perfectamente abastecido de comida, bebidas, música, y variedad de otros juegos de azar; donde la gente no solo ve pelear gallos sino que participa de un espacio festivo mucho más amplio. Ahora, las condiciones en que estos eventos se desarrollan, las relaciones e intereses que los producen, lo que se vende, se come, se toma, se escucha, se exhibe,

Darwin

y se vive en ellos, habla por sí solo de peculiaridades económicas y sociales muy específicas, que son el fondo sobre el cual se puede percibir los contornos de la imagen cultural que el presente de la valla de gallos crea.

Aunque, como se hacía referencia, en esta dimensión de lo visual ocurran importantes procesos de percepción y aprehensión de la realidad que se crea en la valla; según Clifford Geertz, «gran parte de la experiencia individual de la riña es cinestésica antes que visual».[18] Esto se puede sustentar porque ciertamente el espectador en el momento de la pelea no puede seguir su desarrollo únicamente con los ojos, pues el espectáculo es una gran confusión en movimiento, lo cual hace que en la experiencia se involucre todo el cuerpo. La pelea es convulsiva tanto para los animales como para las personas, y así se experimenta. Es un momento de fuertes tensiones, donde las emociones fluyen a través del cuerpo y se expulsan al aire como gritos. Todos los involucrados en la pelea libran su propia guerra, su propio desafío, experimentan la angustia de reconocerse en su esencia animal, asumen el riesgo de andar sobre el borde de un abismo sobre el cual se vence o se muere.

A este momento clímax de la pelea le podemos atribuir también una dimensión estética. Existen criterios como el de Susan Buck-Morss, quien concibe que «el campo original de la estética no es el arte, sino la realidad –la naturaleza corpórea y material [...]. Es una forma de cognición, que logramos a través del gusto, el tacto, el oído, la vista y el olfato –todo el *sensoriu* corporal».[19] Esta autora desarrolla un concepto de «sistema cinestésico», del cual se pueden destacar tres aspectos fundamentales: «la sensación física, la reacción motora y el significado psíquico».[20] A través de ese sistema cinestésico, según Buck-Morss, las imágenes interiores de la memoria se conectan con los estímulos exteriores que se reciben

en un entorno específico. Los tres aspectos del sistema convergen en «signos y gestos que conforman un lenguaje mimético».[21]

De acuerdo con tal concepción de la experiencia estética, el lenguaje de gestos, gritos, nervios, miedo, riesgo, este lenguaje mimético en que dialogan convulsamente los hombres en la valla mostrando ese sustrato animal más primario, es el que prevalece espontáneamente durante el tiempo que dura una pelea de gallos, y es por supuesto una experiencia intensamente estética. Si contamos que un domingo de pelea de gallos la sesión se abre aproximadamente sobre las diez de la mañana, y se cierra sobre las seis o siete de la tarde, hasta donde el sol permita, quedando aún concursantes frustrados por no haber podido cazar una pelea, podemos imaginar la sucesión interrumpida por pequeños intervalos de tiempo de una pelea tras otra, lo que significa un momento de clímax estético experimentado a través de una experiencia cinestésica tras otra, de forma individual e independiente por cada uno de los participantes.

Es por eso que Buck-Morss indica que este lenguaje mimético amenaza «con traicionar al lenguaje de la razón, haciendo peligrar su soberanía filosófica».[22] Y esa es precisamente la causa fundamental de que prácticas culturales como esta hayan sido juzgadas como fenómenos de barbarie. Como ocurrió en Cuba en los primeros años de la República, donde todo lo que oliera a un pasado español y colonial, y por tanto primitivo e incivilizado, fue negado, prohibido y perseguido, así también ocurrió con el juego de gallos, las corridas de toros y demás prácticas culturales y festivas de gran tradición popular.

Pero como siempre ha pasado, la sabiduría popular respondió con esa frescura e ingenio característico, como se advierte en esta décima campesina de Juan B. Ubago:

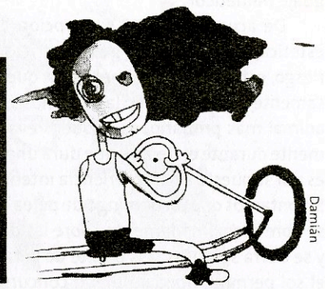
¿No hay carreras de caballos
y de pichones hay tiro?
Pues que haya lidias de gallos
Si eso pretende el guajiro.
¿Qué son inmorales? ¡Vaya
con las tesis peregrinas!
¡Cuánto menos gallos haya...
tocarán a más gallinas! [23]

Si se recurre por última vez a Clifford Geertz, casi al final de ese magnífico texto suyo al que me he estado refiriendo se apunta una idea clave y que nos amplía la perspectiva a la hora de tratar con fenómenos culturales de esta naturaleza. Clifford expresa que «las formas culturales pueden ser tratadas como textos, como obras de imaginación construidas con materiales sociales [...]».[24] El acontecimiento, no de una pelea de gallos aislada, sino de una intensa jornada dominguera o sabatina de peleas de gallos, es altamente performativo, ciertamente un texto cultural hacia el interior del cual se definen y redefinen identidades, que emanan de él al rojo vivo, expandiéndose hacia otras áreas de nuestra cultura popular. Estas «obras de imaginación» también son obras de arte colectivas, construidas con materiales sociales y culturales, de forma espontánea, improvisada, anónima, donde lo representado es construido en cada segundo por el accionar colectivo, resultando un espectáculo que expresa en buena dosis parte de lo que somos, y que no podemos dejar de ser...

---

[1] Hortensia Pichardo (comp.), «Prohibición del juego de gallos», *Documentos para la Historia de Cuba*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973, t II, p. 67-8.
[2] Pichardo, ob. cit., p. 67.
[3] Citado por el investigador Pablo Riaño, en *Gallos y toros en Cuba*, La Habana, Fundación «Fernando Ortiz», 2002, p. 18. Los tres testimonios que se refieren a continuación se deben igualmente a la obra de Riaño. Para más referencias bibliográficas, cfr. nota 9.
[4] En Riaño, ob. cit., p. 45.
[5] Ídem.
[6] En Riaño, ob. cit., p. 20-1.
[7] El grabado se encuentra expuesto en la sala de Arte Colonial del Museo Nacional de Bellas Artes.
[8] Clifford Geertz, «Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali», *Sociología de la Cultura*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2004, t II.
[9] Cfr. Pablo Riaño, *ob. cit.*
[10] Geertz, ob. cit., p. 123. Para el resto de las citas del autor, hechas en este párrafo, remitirse a la página referida.
[11] Riaño, ob. cit., p. 19.
[12] Pichardo, ob. cit., p. 67.
[13] Geertz, ob. cit., p. 134.
[14] Riaño, ob. cit., p. 28.
[15] La controversia, citada por Riaño, ob. cit., p. 177, se encuentra en «¿Qué opina usted de las lidias de gallos?», *El Fígaro*, n. 44, 10 de noviembre, 1902, p. 543-6.
[16] El gallardete y la golilla son plumas de gran belleza que se localizan en el rabo y el cuello del gallo, respectivamente. Por eso al animal que no las tiene se lo denomina gallina, porque no posee los atributos visuales por excelencia que le dan al gallo su personalidad y elegancia como macho.
[17] Geertz, ob. cit., p. 146.
[18] Ídem, p. 154.
[19] Citado por Çetin Sankartal, en «Shock, mirada y mímesis: la posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad», p. 1 <http://dialnet.unirioja.es>. Todas las referencias a Susan Buck-Morss se han tomado de Sankartal.
[20] En Sankartal, ob. cit., p. 1.
[21] Ídem.
[22] Ibídem.
[23] Tomado de «¿Qué opina usted de las lidias de gallos?», *El Fígaro*, n. 44, 10 de noviembre, 1902, p. 543-6.

SOBRE RUEDAS Y A TODO PEDAL: BICITAXIS EN LA HABANA



PATRICIA ANDINO
SAIDIRYS BARRERA
TAHIMÍ MESA
DIANA SAÍNZ
YUDISLEY SANTOS

A mediados de los noventa, los bicitaxis irrumpían en el contexto cubano como un fenómeno social de carácter emergente. En aquel entonces, parecían ser una alternativa transitoria a los problemas concretos de un período de crisis aguda para el país. Paradójicamente, lejos de resultar algo efímero, los bicitaxis sobrevivieron, se trasladaron a casi todos los espacios de la isla, y devinieron en el presente un fenómeno cotidiano y de relevancia visual.

Las páginas que siguen intentarán diagramar una propuesta de análisis visual para los bicitaxis; y para ello, apropiándonos de nociones semióticas, asumimos la visualidad que proyectan como una práctica significante, comunicativa pese a gestarse de manera inconsciente, en constante «resemantización»; un texto mediante el cual el sujeto (bicitaxista) perpetúa su subjetividad y se verifica como autor. Asimismo, entendemos por visualidad aquel conjunto de elementos, funcionales y decorativos, que cualifican la imagen del bicitaxi, unido a la proyección sociocultural y luego visual del conductor, en tanto se reconocen ambos elementos como una unidad sistémica.

En la medida en que ello supone situar el objeto de estudio en un horizonte temporal determinado, hacer al respecto las precisiones necesarias, dilucidar una metodología analítica que permita intervenir ese objeto; este texto definirá su campo de acción, contextualizará la aparición de los bicitaxis como medio de transporte, y a partir de un sondeo realizado en el área específica del municipio de Centro Habana, abordará algunas de las problemáticas que enfrentan los conductores diariamente.

Tales tópicos funcionarán como una suerte de antesala del núcleo de reflexión, que atenderá, desde una perspectiva crítica, a enunciar los principales elementos que conforman la visualidad de un bicitaxi, a deslindar, de ser pertinente, matices diferenciadores dentro de las invariantes generales, así como a meditar en torno a las posibles razones del empleo de esta cualificación característica.

Estudios Visuales: precisando el instrumental de análisis

Los Estudios Visuales constituyen el campo de estudio de la cultura visual, y a él pertenecen la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, las investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y la fenomenológica del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, y los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales., que son los que más conciernen a nuestros cuestionamientos, porque pretendemos desmontar el bicitaxi, más allá de la carga social que comporte, jerarquizando su faceta visual.

Ahora bien, ¿qué significa cultura visual? Fundamentalmente la construcción social del campo de la visión; aunque no se limita a ello, es asimismo la construcción visual de lo social, cómo cada estructura o grupo social se configura para el acto de ver. Porque aquello que vemos y la manera en que llegamos a hacerlo no son llanamente el resultado de una habilidad natural. La visión es también un constructo cultural aprendido, que en consecuencia está determinado por la historia de las artes, las tecnologías, los medios y las prácticas sociales de representación y recepción; y se halla profundamente relacionado con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y con la epistemología del ver y del ser visto. No se encuentra limitada al estudio de las imágenes o de los *media*, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar, especialmente aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas.

La cultura visual como «construcción social» considera que la visión y las imágenes visuales, las cosas que resultan aparentemente transparentes y naturales, constituyen construcciones simbólicas, suponen un lenguaje que ha de ser aprendido, o un sistema de códigos ideológicos. Asimismo, el concepto de cultura visual insiste no solo en la definición de su objeto de estudio como el resultado de la construcción social del campo visual, sino también en el reverso de esto: la construcción visual del campo social.

Las prácticas habitualmente consideradas como relativas al reino de lo no artístico, de lo no estético; las experiencias y formas visuales no mediadas o inmediatas, que se encuentran al margen de las disciplinas contenidas en las artes y medios visuales; aparecen comprendidas en lo que podría denominarse la «visualidad cotidiana», una de las áreas de estudio de la cultura visual. Un análisis de la visualidad que presentan los bicitaxis en Cuba, una propuesta que opera en el campo de la creación popular, y que en ese sentido navega al margen de las prácticas académicas convencionales o más ortodoxas, podría apuntarse dentro de lo que concierne a esta zona de los Estudios Visuales.

Un poco de retrospectiva: el contexto

La década de los noventa en Cuba tendría como suceso inaugural el derrumbe del campo socialista. Este repentino golpe que significó para el Estado y la sociedad el cese del hasta ese momento ininterrumpido apoyo ruso, introduciría profundos cambios en todos los sectores de la vida económica nacional. El país se enrolaba entonces en una fase de eventual replanteamiento, de revisiones del diseño de su política económica, como medida que permitiese enfrentar del modo más inmediato la crítica situación vigente.

El transporte sería justamente uno de los sectores más afectados; y por esta causa el gobierno se veía obligado a buscar alternativas de transportación nuevas, opciones que, si bien no solucionaban del todo el problema en cuestión, al menos servían para atenuarlo puntualmente. En medio de todo esto, comienzan a aparecer los primeros bicitaxis. En un primer momento, su destino se circunscribía a prestar servicios en las instituciones hospitalarias; con el tiempo lograron extenderse a los mercados y a las oficinas de correo. Cuando en 1994 finalmente el Estado decidió vendérselos a la población, fue lanzada una convocatoria que brindaba la posibilidad, a quien quisiese dedicarse a esta actividad, de comprar un bicitaxi.

Entre el propio año y en 1995, el país se trazó la meta de sobrepasar la cifra de 200 000 bicitaxis de factura nacional. Pareció ser esta la época de bonanza de este tipo de transporte, gozaban de unánime aceptación, y se presentaban con relativa frecuencia en los medios de comunicación. Se sumaron además a la vida política del país, a desfiles, marchas; los trabajadores de este sector llegaron incluso a realizar una colecta en respaldo al XV Festival de la Juventud y los Estudiantes. No obstante, aunque en los años siguientes vehículos de este tipo siguieron proliferando en varias ciudades del territorio nacional, no fue hasta el año 2001 que se gestaría lo que bien pudiera apodarse como el «boom» de los bicitaxis en Cuba.

El presente

En los últimos diez años la política oficial con relación al «cuentapropismo» ha variado sensiblemente. Los bicitaxis hoy, inmersos en este medio, han pasado a ser desde una iniciativa estatal a un negocio muy perseguido. A saber, esto es consecuencia del aumento indiscriminado del número de bicitaxis que circulan diariamente por las ciudades, fenómeno posiblemente condicionado por factores de diverso género tales como las evidentes, y en aumento, dificultades en el transporte; la escasez de recursos materiales y de combustible que atraviesa todo el país; el encarecimiento de la vida cotidiana; el aumento de las tiendas de recaudación de divisas; la comprobación en la práctica de que el empleo por cuenta propia obtiene una remuneración muy superior en términos cuantitativos a la que concede cualquier tipo de trabajo para el Estado; la emergencia de los popularmente conocidos como «nuevos ricos», quienes se sirven de manera más asidua de este medio de transporte que, para el resto de la población, resulta demasiado costoso.

La nueva situación se resume de una manera muy simple: antes el Estado se encargaba de vender los bicitaxis a personas interesadas en la empresa; mientras que los choferes consiguen ahora armar sus carros reuniendo piezas sueltas, que adquieren generalmente en el mercado de bolsa negra y, en menor medida, en las tiendas de recaudación de divisas. Según ellos mismos explican, no existen puntos estatales que se dediquen al comercio legal de piezas en moneda nacional. En otros casos, el bicitaxi es comprado íntegramente a alguna persona que va a retirarse del negocio. Y en este punto asoma una cuestión que pudiera ser, por su gradual ascenso y difusión, perturbadora: el alquiler, que ha ido *in crescendo*, entre otros motivos por la privación de las licencias. Y es que se trata de redes de bicitaxis monopolizadas por un único propietario que ni siquiera se dedica a manejar alguno.

Con la intención de contrarrestar la excesiva proliferación de bicitaxis, y las ilegalidades que estos traen de la mano, las autoridades han puesto en práctica algunas medidas restrictivas, como el no otorgamiento de licencias, el incremento de las multas, la confiscación del carro, la reducción y persecución de las piqueras, la ausencia de un lugar establecido legalmente donde ellos se puedan reunir, la prohibición definitiva de la licencia en divisas para impedirles transportar extranjeros, así como las prohibiciones de transitar por determinadas zonas urbanas como el centro histórico de la Ciudad de la Habana, al que sí tienen acceso coches de caballos y cocotaxis, ambos iniciativas institucionales. En cuanto a las licencias, aunque son válidas en todo el territorio provincial, lo que supuestamente podía garantizarles la libre circulación por la ciudad, estas contemplan regulaciones municipales para el movimiento y el estacionamiento, las cuales comportan, en caso de ser violentadas, advertencias, multas, traslados a la unidad de policía y decomisos del triciclo. La licencia estima a su vez que el dueño del carro debe ajustar su área de trabajo al municipio donde reside, en correspondencia

con el cual se fija la tarifa de los impuestos. Por su parte, las mencionadas regulaciones municipales igualmente alcanzan a muchas de las transformaciones que los bicitaxis han ido manifestando, resultado de la inclusión de elementos nuevos, como la variedad de techos, mallas o capotes, o la entrada de radios y equipos de música. Se estipula no solo que el bicitaxi debe tener en su parte posterior una placa con el número de licencia; también, como es lógico, se regula el volumen de la música y, a veces, aunque en menor medida, se restringe la decoración.

De piqueras y visualidad

Como parece ser que en todos los contextos, hasta en las situaciones más insólitas, la organización es un factor imprescindible para el funcionamiento de cualquier empresa, los bicitaxis en Cuba han debido fundar las llamadas piqueras. Estas fueron en un primer momento instituidas por el gobierno, luego los propios cocheros se apropiarían de distintas zonas que constituían nodos fundamentales de la ciudad –Centro Habana y Habana Vieja, por ejemplo, que por la cantidad de comercios y tiendas que poseen dentro de sus límites reúnen un gran número de personas–, y llegarían a acuerdos con las autoridades locales. Los bicitaxis se ven en la necesidad de distribuirse el espacio de la ciudad de acuerdo con las posibilidades que les brinda el entorno. Por ejemplo, existen municipios en Ciudad de la Habana, como los dos mencionados anteriormente, que gozan de mayor estimación que otros entre los bicitaxistas.

La piquera es el espacio público en el que se estacionan varios bicitaxis esperando pasajeros que transportar. Constituye un lugar de descanso entre «carreras» –término que emplean los bicitaxistas para designar los viajes que realizan con cada cliente–, y contribuye a resolver los conflictos que puede originar la competencia, puesto que se establece, aunque esto puede variar según la elección de los pasajeros, el orden de las salidas de cada cochero según su horario de llegada. Igualmente sirve como un sitio de identificación por parte de los pasajeros a la hora de elegir este medio de transporte. No obstante, muchos bicitaxistas prefieren no integrarse a estas porque son de otros municipios, trabajan ilegales o simplemente quieren hacerlo de manera independiente.

Las piqueras, más que como un modo de «autoorganización» y punto de reunión, actúan como el recurso que tienen los cocheros para autoidentificarse. Estas configuran a escala urbana y socio-cultural un ambiente específico, reconocible porque aúna sujetos sociales con propósitos, modelos de conducta, lenguaje, música y vestuario muy semejantes. La piquera es, en ese sentido, el espacio donde la visualidad que el bicitaxi proyecta cuaja a nivel de grupo social.

Asociadas a sus necesidades laborales, los bicitaxistas han creado un código de valores y de conductas. La iniciativa de agruparse, por ejemplo, partió de ellos mismos como una forma de organización interna que posibilita distribuir mejor el trabajo y las ganancias, así como protegerse entre ellos de las autoridades y de los robos. Los bicitaxistas han desarrollado un fuerte sentimiento de solidaridad, de respeto por el otro, y lazos de amistad y compañerismo, como mecanismos de supervivencia, de autorreconocimiento.

Estrategias de apropiación y refuncionalización se manifiestan en términos del habla cotidiana de los bicitaxistas. Ellos toman palabras de otros contextos y las acomodan al suyo según sus necesidades. Para autodenominarse utilizan los términos cochero y coche, en sustitución de bicitaxista y bicitaxi, que es la forma en que los nominan los usuarios. La palabra bicitaxi comporta para ellos una carga peyorativa, asociada a la visión que se ha formado el público sobre este trabajo físico tan fuerte. En ese sentido, emplear el vocablo cochero envuelve un mecanismo de autorreconocimiento, un intento de contrarrestar esa mirada despectiva que sobre ellos se pueda tener.

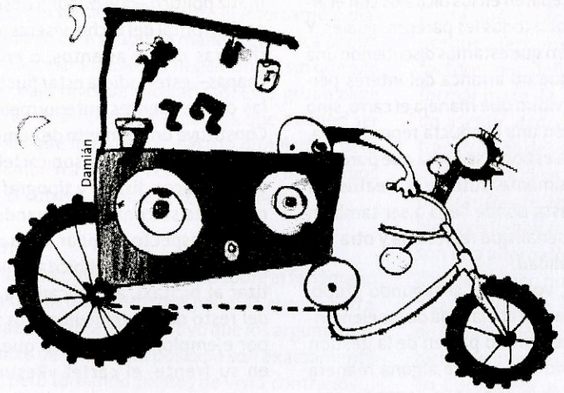
La música es otro de los componentes que le provee a las piqueras una identidad. En estos espacios se escucha siempre muy alta la música de moda, de disímiles géneros, preferentemente la bailable, con protagonismo del reguetón en los últimos tiempos. Compartir con todos la música es algo sólidamente relacionado con la forma de ser del cubano, pero para los bicitaxis esta forma parte de una táctica para atraer al público, como una forma de marcar y hacer notar su presencia, y como una vía para darse ánimos al trabajar. Ello casi siempre satisface los gustos del cliente.

Los bicitaxistas adaptan su vestuario al trabajo que desempeñan y al clima del país. Se trata siempre de ropa cómoda y práctica, idónea para el esfuerzo físico de transportar personas, y para ensuciarse si se rompe el coche. Sin embargo pueden distinguirse diferentes grupos dentro del conjunto: aquellos que no consideran el vestuario como un elemento importante para la elección del cliente, y los que creen que la buena presencia del taxista es imprescindible. Lo que sí resulta constatable es que han ido surgiendo entre ellos varios *status* –determinados por las ganancias, la zona en que trabajan y la competencia–, que se traducen en la manera de vestirse. Esto también se hace extensivo a otros aspectos, como la decoración del bicitaxi.

Decoración

Probablemente el factor decorativo sea el que más aporta a la conformación de la cualificación característica de los bicitaxis; y en ese sentido es el que mejor tipifica su visualidad. Al tiempo, la decoración se verifica como un agente que se ocupa lo mismo de nivelar que de introducir diferencias dentro de la proyección que a escala visual proponen los bicitaxis como grupo.

En el caso que nos ocupa, decoración equivale a todos aquellos elementos que en un bicitaxi comportan alguna intención que pudiera considerarse estética. En otras palabras, los acostumbrados «adornos», sea cual sea su naturaleza, o su procedencia. Y se trata de una categoría que presupone la entrada de varios géneros de objetos: aquellos propiamente decorativos, que van a reproducir su función inicial en un nuevo contexto –el bicitaxi–; o aquellos cuya función originaria no decorativa es recolocada. Con todo ello podrían establecerse tendencias y subtendencias, recurrencias y discontinuidades, atendiendo a la manera en que la decoración se asume y se aplica en los distintos carros que circulan constantemente por los espacios urbanos.



En primera instancia, coexisten dos grandes grupos. Los que por diferentes razones no asumen o no se sirven de la decoración han manifestado unas veces que no les interesa o no les agrada, o que intentan mantener el carro lo más liviano posible, y por tanto eluden la introducción de objetos cuyo peso pueda adicionar carga a su esfuerzo físico. Otras veces prefieren un bicitaxi discreto, en virtud de no atraer el robo, o la atención gratuita de la policía en el caso de que se trate de un chofer ilegal o de que se halle transportando pasajeros fuera del municipio que le está asignado –como son muy frecuentes los casos en los últimos años. Pero en ocasiones, la ausencia de decoración se debe sencillamente a que no se quiere invertir en esos fines el dinero de la ganancia, que en definitiva no resulta suficiente para cubrir completamente sus necesidades personales. En el caso de aquellas zonas en que hay pocos carros y donde, en consecuencia, la competencia no es muy fuerte, como, por ejemplo, en La Lisa –donde también tuvimos la oportunidad de entrevistar a varios choferes–, diferenciar el coche como estrategia para sugestionar al cliente no se hace imprescindible.

La inexistencia de decoración se expresaría en la utilización exclusiva de elementos funcionales o utilitarios, aquellos con un real y efectivo uso, aquellos encaminados a resolver necesidades inmediatas, como pueden ser los techos y toldos, las cortinas de nylon para protegerse del clima; las mallas que se colocan para cubrir el asiento trasero –que son doblemente funcionales, pues por una parte evitan que al cliente le roben y, al tiempo, pueden servir para camuflajear acciones ilícitas–, básicamente en el transporte de turistas, que como anteriormente se apuntaba está prohibido; los asientos que pueden ir desde los más simples y menos cómodos, tomados de las conocidas «guaguas Girón», hasta aquellos acolchonados y de mejor aspecto que proceden de otros tipos de ómnibus; e incluso algunos llegan a tener agarraderas, tomadas también de las guaguas, para facilitar al cliente el acto de montarse. Asimismo, la propia estructura de la bicicleta ordinaria es convenientemente transformada en un transporte nuevo, en un artefacto inédito que resulta más efectivo en su función.

En estos ejemplos en que no se acude a una decoración propiamente dicha que pudiera considerarse visualmente sugerente, que atraiga la mirada; en que no se le anexa al bicitaxi nada fuera de lo ineludible, hay en la mayoría de los casos un interés implícito por generar a partir de la comodidad mínima, una imagen relativamente agradable. Y esto aunque a veces en la praxis ocurre un divorcio entre sus intenciones y el auténtico efecto que esto tiene en la gente, cuyo concepto de «lo cómodo agradable» no siempre coincide con el de los bicitaxistas.

Un segundo gran grupo pueden ser los bicitaxis que de manera conciente se apropian de la decoración como una estrategia de acción frente a la competencia. Esta variante es la más habitual en municipios como Centro Habana y Habana Vieja, aquellos de mayor concentración de este tipo de transporte y del público que lo frecuenta. Ahora bien, a partir de los elementos y de la manera en que estos se utilizan para codificar individualmente cada bicitaxi, pueden encontrarse gradaciones dentro de este sector.

Un posible primer modo de cualificar el bicitaxi podría responder a una aspiración de «estar a la moda», o, en otras palabras, de seguir el criterio de ornamentación general –de esto tampoco están exentos los que no decoran su bicitaxi, solo que en ellos esta tendencia acontece a nivel de elementos funcionales. En ese sentido se estaría hablando de una preferencia que, en la medida en que se repite en la gran mayoría de los bicitaxis, tiende a homogeneizar, a uniformar su visualidad. De hecho, es esta ciertamente la tendencia más común, la más abundante, y es quizás la génesis de que la mayoría de las personas no reparen en los bicitaxis con el argumento de que todos les parecen iguales. Y en la medida en que estamos discutiendo una propensión que no arranca del interés personal del individuo que maneja el carro, sino que es también una conducta reproductiva, vale la pena cuestionarse hasta qué punto es el bicitaxi realmente fruto de la creatividad personal y hasta dónde llega a ser también un producto serial, que repite una y otra vez idéntica visualidad.

Ahora sí, volviendo al segundo grupo, debe aclararse que la mayoría de los elementos que lo integran no parten de la gestión individual, sino que son de alguna manera un resultado de lo que les va llegando, proceden de firmas o cadenas comerciales que ven en el bicitaxi, en su constante traslado por los espacios urbanos y en el diario contacto con la gente, un medio idóneo para promocionar sus productos. Se insertan aquí más o menos aquellos objetos que proceden del terreno de los medios masivos y la propaganda: las marcas, los rótulos comerciales, los anuncios de todo tipo, los afiches publicitarios, las calcomanías... Reiteradas también son las flores artificiales, los peluches, las hileras de pequeños bombillos adheridos o que bordean carteles y disímiles partes del carro.

Existe otra vertiente, que es acaso la menos extendida, aunque es también la más interesante, en tanto pone a prueba la creatividad y la iniciativa individual. Aquí pudimos advertir en qué medida la decoración del bicitaxi se funde con la idea de personalizar el que es, en definitiva, su espacio de trabajo –y en este sentido pudiera resultar legítima la analogía a cuando una persona ambienta su oficina. El bicitaxi funciona entonces como el escenario para proyectar los gustos de sus propietarios, sus preferencias, sus hábitos, u otras muchas veces para perpetuar en el contexto laboral su ambiente doméstico. Ornamentar presume una manera de recrear su individualidad y hacer menos árido su entorno cotidiano. Así, observamos aunarse con aquellos elementos «seriados» de que hablábamos –porque ciertamente las dos formas coexisten en un mismo bicitaxi– fotos familiares e imágenes religiosas o relacionadas con credos personales. Y pensemos también en los «bici rastas», que adoptan el típico tricolor rastafari.

En lo concerniente al aspecto textual, o sea, a todas aquellas frases tomadas de contextos disímiles como las telenovelas, el refranero, el habla popular, las canciones de moda, o incluso los mensajes de cierto matiz político –que pueden observarse en la parte frontal del techo, viseras, en las partes traseras de los asientos, o en las propias chapas–, este pudiera estar fluctuando entre las dos vertientes anteriormente referidas. Constituye un elemento de comunión con el resto de los bicitaxis: son carteles que repiten idénticos diseño y tipografía, pero que mediante su contenido, cuando este alude a algún aspecto singular de su dueño, o a la historia personal del bicitaxi, llegan a bautizar al bicitaxi, a tipificarlo, a distinguirlo del resto de los vehículos. Nos topábamos, por ejemplo, con un carro que estampaba en su frente, el cartel «Resurrección», y contrario a lo que de manera automática pudiera pensarse, el comentario no tenía absolutamente nada que ver con lo religioso. «Resurrección» era en realidad un epíteto, calificaba un bicitaxi que había estado en una suerte de estado terminal cuando cayó en manos de su actual propietario y que, gracias a una reparación capital, había vuelto a funcionar. Otros se proclaman «El triunfador», «El tigre», apelativos que traen consigo una carga semántica que indica la sobrevaloración de sí mismos, y que son mecanismos que persiguen no solo mantener su autoestima, sino además hacérselo saber al público. Asimismo aspectos que remiten a valores tan caros a la subjetividad del cubano como el humor, el gusto por el doble sentido, el choteo o el erotismo, subyacen en muchos de estos textos.

Hasta este momento puede deducirse cómo la visualidad que el bicitaxi propone acontece en dos sentidos: como un modo de expresión colectiva y, al tiempo, de la individualidad. Pero a su vez, cómo la creatividad que la visualidad contiene está en gran medida asentada en principios como la intertextualidad, la apropiación, el reempleo y el reciclaje, ya sea de materiales, de objetos preexistentes, o de conceptos decorativos. En ese sentido, los bicitaxis devienen expresión de la ya característica habilidad de invención que el cubano aplica para resolver sus problemas, tomando para ello todo lo que encuentre a su alcance y recontextualizándolo. El collage o la yuxtaposición excesiva de referentes extraídos de contextos enfrentados también prefiguran, a nivel visual, la incongruencia que llega a acompañar al barroquismo y la redundancia.

No obstante, no puede perderse de vista que esto se está operando al interior de un sector donde el acto de decorar se gesta de manera inconsciente (percepción que nos formamos con las entrevistas), y que además maniobra fuera de lo que se ha fijado como norma culta. El bicitaxi es expresión de un colectivo de personas que llega a constituirse en grupo social –unidad social de relaciones condicionada por el tiempo, el lugar y la interacciones personales– mediante el intercambio diario, caracterizado este grupo de manera genérica por un bajo nivel de acceso a la cultura hegemónica, sin que ello implique un bajo nivel de escolaridad. Este grupo elige para cualificar su ambiente elementos que pueden ser similares a los que inundan su espacio doméstico, pero que lo son también a los que colman muchos de los sitios por los que el cubano se mueve regularmente.

Conclusiones

Comúnmente las opiniones en la calle sobre el fenómeno de los bicitaxis fluctúan entre dos polos: la aprobación o el total rechazo. Resulta significativo que los argumentos más frecuentes de una u otra posición son exactamente los mismos, pero tomando puntos de vista contrarios.

Por otro lado, el público mayoritario no repara o no se cuestiona la visualidad que los bicitaxis transmiten, y los evalúa solo de acuerdo a su finalidad práctica. De ahí que las opiniones más recurrentes sean aquellas que se refieren a precios, recorridos, conducta vial de los choferes, o aquellas que dimensionan el rol de los bicitaxis en la situación por la que transita el transporte actualmente en Cuba.

Reflexiones que de algún modo apunten hacia lo visual, aparecen una vez que se direcciona la pregunta al extremo de insinuar prácticamente la respuesta mencionando elementos concretos como la decoración, la música o la apariencia del conductor. Entonces aparecen comentarios como «son algo pintoresco» o «son vulgares, extravagantes y rústicos»; «son originales», «son adaptaciones ingeniosas que evidencian la capacidad inventiva y creadora del cubano» o «la decoración es tan reiterativa que denota falta de originalidad»; «otorgan dinamismo y color a la ciudad» o «son chatarra circulante que la empobrece»; «proporcionan una imagen decadente del país», «la música alegra la ciudad» o «la música demasiado alta es un atentado a la tranquilidad de las calles»; «los cocheros son atentos y agradables» o «el aspecto de los cocheros deja mucho que desear». Estos juicios están determinados por el gusto individual que –según revelan las encuestas realizadas–, casi siempre concuerda con la edad de la persona entrevistada.

Examinar el estado de opinión del público nos conecta con un tema polémico: ¿cuál es el efecto que los bicitaxis tienen a nivel urbano? El bicitaxi se apropia del entorno urbano del que participa, se inserta en él hasta constituirse parte de la imagen o la visualidad de estos lugares. Son las propias personas quienes plantean que ya no se conciben sin bicitaxis las zonas donde su presencia es acostumbrada. Por ello, sin aventurarnos a afirmar que forman parte ya de la identidad nacional, coincidimos en principio en que al menos han devenido un componente que tipifica la cotidianidad de las ciudades cubanas.

Mientras el extranjero que viaja al país por primera vez tiende a pensar el bicitaxi desde la perspectiva de lo exótico, por lo pintoresco o raro que puede resultar, la óptica del cubano le concibe como identitario. Ahora bien, vale la pena preguntarse en qué medida puede ser ya el bicitaxi partícipe de la identidad cultural del país, y hasta qué punto no constituye un producto eventual, porque ciertamente la perdurabilidad es uno de los factores que define a los fenómenos que han llegado a formar parte de esta. Tal vez sería demasiado arriesgado asentir, dado el limitado período de tiempo que ha transcurrido desde su surgimiento. Habría que imaginar qué pasaría si se solucionasen del todo las dificultades del transporte. Incluso en esta situación hipotética, los bicitaxis llegarían a mantenerse, en tanto en el presente son una alternativa prácticamente de lujo, una comodidad para quien puede pagarlos. Probablemente llegarían a ser una opción institucional, tal y como son los coches de caballos, los cocotaxis o Los andariegos (un grupo de bicitaxis que pertenecen a la Oficina del Conservador en Camagüey, y que han sido decorados, de manera uniforme, con obras de pintores locales). De verificarse esta última posibilidad, la lógica pretensión de lograr una homogeneidad relativa entre todos los coches atentaría, a nuestro juicio, contra aquellos principios que subjetivizan la visualidad de los bicitaxis.

Por qué no pensar que, en la medida en que surgen para dar respuesta a una circunstancia socioeconómica específica, los bicitaxis pudieran considerarse expresión de un momento histórico crítico que vive el país, de una «identidad circunstancial», para llamarla de algún modo. Y ¿no está la identidad mutando sostenidamente?

Bibliografía

Herrera Jerez, Mirian y Daniellys Hernández Calderón: «¡A pulmón! Los bicitaxistas en La Habana. Supervivencia, conflictos y solidaridad», *Catauro*, n. 7, 2003-2004, p. 103.

El bicitaxi funciona entonces como el escenario para proyectar sus gustos, sus preferencias, sus hábitos, y otras veces para perpetuar [...] el ambiente doméstico. Ornamentar presume una manera de recrear su individualidad

«¡MAMI, NO QUIERO MÁS REGUETÓN!» O EL NUEVO PERRETEO INTELECTUAL

ROBERTO ZURBANO

Hablo del reguetón. Viene del Caribe, entró por el puerto sin tiempo de flete y sin pagar sus permisos de aduana, siempre tan excesivos. No llegó exactamente por un puerto cualquiera, sino que arribó por las costas de la región oriental del país, en balsa o en yola; pero como vino de contrabando, por eso lo tratan como a un ilegal. Su movilidad es la de un traficante; para decirlo en *caribeño,* la de un buscavidas, y aunque su itinerario entre Santiago de Cuba y Guantánamo ha sido exitoso, decidió atravesar la cruda ruralidad tunera y el delirante occidentalismo holguinero para llegar, a golpe de botella, hasta La Bana.

La primera rastra con sonido digital que pude admirar la vi en el año 2000, en el Conejito de Cienfuegos, y ya traía ese sonido alto y persistente que hacía volver la vista y escudriñar, bajo la lona de su vikingo, los movimientos calisténicos que iniciaba un grupo de furtivos pasajeros. Para el chofer de aquel Kamaz, era un viaje normal de Santiago a La Habana. Para dichos pasajeros, era un viaje a la Meca (no se olvide que les llamamos «palestinos»). Y para mis compañeros de viaje de no sé cuál evento, que se bajaron conmigo de una guagua refrigerada a estirar los pies, aquello resultaba algo extraño e incomprensible. Nótese que no digo «algunos extraños», sino «algo extraño», porque fue un sentimiento y un gesto de no aceptación, quizás de crítica burlona, puesto que los pasajeros les eran tan indeseables como aquella música.

Ya en La Habana, el indeseable visitante sonoro se traslada en los «P-10» –infaltables boteros, casi todos ya con un sonido digital mejor que el de ciertos taxis de turismo–, y en escandalosos bicitaxis, movidos por resistentes piernas orientales. Su carta de ciudadanía es resbalosa: no es un género musical, ni es un baile con pautas definidas; no es un ritmo fácil, según algunos; ni es ritmo difícil, según otros; sus letras son burdas, violentas y banales, repiten los últimos mientras el asunto se expande por toda la ciudad y encuentra en los barrios periféricos –sobre todo en la Plaza Menocal– su espacio vital de sublime aceptación.

También en cada espacio a donde ha llegado la macdonalización en Cuba –léanse los rápidos, «dituses» y otros lugares de servicios gastronómicos en moneda dura, copiados (hasta en el color) al estilo Mc Donald–, se solaza el reguetón, en competencia con una musiquita insulsa y dulzona que a nadie parece molestar mucho... El nivel de la «especulación» habanera ha hecho que en estos espacios confluyan varias «músicas» mal aceptadas pero exitosas: una primera, romanticona, banda sonora natural de estos lugares; otra que retumba veloz, resguardada por cristales calobares en carros de nuevas marcas –chapas particulares, choferes «miki»–, de persistente bajo en su discoteca rodante; y la tercera es el sonido reguetonero, que complace el gusto de cierto público que debe sentirse atraído y consumir, incluso más allá de sus posibilidades. Allí confluyen esas músicas y esos públicos: si consumen distinta música, otras diferencias se esconden en el disfrute de un mismo espacio. Y otras críticas recibe allí mismo el reguetón, mas no las otras músicas.

El malestar que provoca el reguetón va más allá de la música y de sus letras, sobre las que recaen las acusaciones de siempre; quiero decir, las mismas que pueden leerse hoy en las avalanchas críticas que recibieron –al menos en Cuba– el danzón, el son, la rumba y otros géneros musicales y danzarios. En esas críticas abundan criterios moralistas, clasistas, racistas e ideológicos que permiten ubicar el lugar de la cultura popular en dichas épocas. Son discursos sobre la sociedad, no sobre la música; discursos que nos esclarecen la manera en que una clase o un grupo política, racial o económicamente dominante controla las normas del deseo, dicta las pautas estético-ideológicas del momento, así como reparte y define los espacios y las fronteras para los otros grupos sociales, a los cuales hace subalternos, Enfrentar al reguetón es mucho más complejo, pues no es un producto «imperialista» que podamos desaprobar rápidamente: es un producto de la pobreza del Caribe, de la precariedad y la emergencia de territorios y jóvenes mestizos que han quedado al pairo, sin esperanzas ni utopías en un espacio que habla español y lucha cotidianamente contra el imperialismo musical norteamericano; pues el reguetón es también una respuesta, en español, a tanto rap comercial que viene engañando desde Estados Unidos –y dentro de este– a tanto negro pobre, con sus carros último modelo, su rubia de turno, sus tres cadenas de oro y toda la fiesta del mundo.

—Mentira –dice el reguetón–, pero ¡yo solo quiero más *flow!* –y cierra los ojos a una realidad sin salida, mientras baila y representa el aquí-ahora de manera feroz, resentida y catártica. Porque el fuego del Caribe quema y cada mes lanza a las cárceles a miles de jóvenes sin posibilidad de estudio, trabajo, vivienda o sueños. El reguetón es la música de los emigrantes que se mueven de una a otra isla caribeña; e incluso dentro de cada una de las propias islas, entrando y saliendo –escapando, dicen ellos– de las pobrezas, las marginalidades y las cárceles sucesivas.

Esta realidad quemante señala una pobreza que aún no nos alcanza, un racismo que muta, migraciones internas igualmente desgarradoras, junto al *neomachismo* creciente y la sordidez de esa vida marginal que no conocemos suficientemente en sus consecuencias más violentas o humillantes como el hambre, la prostitución o el desahucio. De eso habla el reguetón: lo que vemos y oímos es solo la punta del iceberg. El mundillo «letrado» y la farándula de turno, cual niños malcriados –es decir, sobradamente enajenados y engreídos–, han montado una perreta contra el reguetón; aun aquellos «letrados» que lo bailan o lo corean no se olvidan de proferir, en público, un par de improperios orales –nada de escritura. Nos escandalizamos, señores, sin mirar atentamente alrededor; solo valen nuestro malestar de clase media, nuestros prejuicios intelectualoides y algún escrúpulo ideológico que nos ciegan ante una realidad violenta que sí nos toca, porque es el turno del Caribe.

Cuba es un país caribeño, no solo en la retórica geográfica que de vez en cuando usamos para negar lo evidente y no para reconocernos, en términos definitivamente prácticos, como parte de un entorno cultural y económico. La llegada del reguetón debe servirnos para «aterrizar» en la existencia, dentro de la isla grande, de espacios, problemáticas y formas culturales no eurocéntricas, como resultado de recientes procesos culturales, religiosos, migratorios, políticos y económicos en la región. De algún modo el reguetón es una de las tantas formas de resistencia a la globalización. Una forma inconsciente y poco crítica, es cierto, pero recordemos que sus protagonistas estuvieron mucho tiempo olvidados y que esta música es una forma *naïf* de manifestar sus condiciones y socializar sus contradicciones, a través de su capacidad movilizadora, que entronca fácilmente con las tradiciones populares del Caribe, y abre nuevos imaginarios sociales donde entran algunos fragmentos del mundo global –por ejemplo: la tecnología, a través de las computadoras y sus programas de grabación y edición musicales; las máquinas de ritmos, la luminotecnia, el celular y el video-clip.

Esos imaginarios culturales llevan en su interior el germen de las necesarias movilizaciones de conciencia que, para muchos de ellos, forman parte no de la queja sino del goce, no de la denuncia sino de la agresividad social, no de la militancia sino de la guapería y la violencia más burda y autodestructiva. Vale decir que lo mejor del reguetón es aún desconocido entre nosotros, quizás intencionalmente; escuche usted cómo muchas de estas letras no solo hablan de golpear a sus muchachas, del «blim blim» de sus cadenas doradas o de la bravuconería entre los líderes de las nuevas pandillas juveniles que llenan el área urbana de todos los Caribes. Dentro del reguetón es posible encontrar también ese discurso, si no crítico, al menos descriptivo y propositivo sobre eso que está pasando al vecino y que, de no ser gritado de esta manera, seguiríamos ignorando olímpicamente, tan concentrados como estamos en ciertas guerras predecibles o en ciertos programas de televisión nacional a más de mil kilómetros de todas nuestras realidades de ahora mismo.

Es una relación paradójica con sus públicos la que sostienen los mejores exponentes del reguetón caribeño: Vico C, Tego Calderón, Daddy Yankee o Don Omar son los mismos cantantes soeces que luego hablan de la pobreza, el racismo y la necesidad de cambiar la realidad de su gente. Sería muy fácil llamarlos hipócritas o inconsecuentes; sería exagerado llamarlos conciencia crítica de esos grupos sociales marginados y semi-marginados que los aplauden y disfrutan; pero resultan un nuevo tipo de líderes de dichas comunidades, que desarrollan algunos gestos de justicia social dentro de las mismas y cuyas definiciones ideológicas –lamentablemente– van siendo neutralizadas y configuradas por un mercado dispuesto a hacerle el juego y a vender hasta las mejores intenciones de estos chicos «malos».

La escasa crítica cultural caribeña también le ha hecho el juego, inconscientemente, a ese mercado que de(s)precia la carga social de esta música y a sus productores más talentosos, sin explicar sus valores, criticar su larga lista de excesos y encauzar ese talento en un camino emancipatorio que no se oponga a las rutas del goce, el entretenimiento y la comercialización del talento natural de estos chamas que, en sus mejores ejemplos, resultan ser carismáticos y excelentes improvisadores.

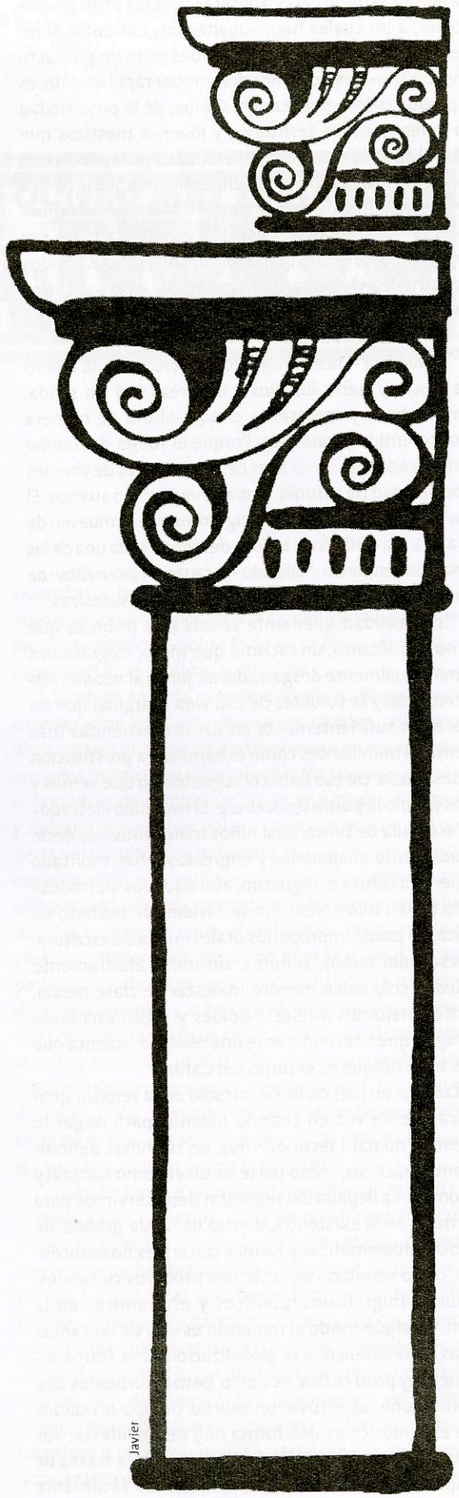
El caso cubano lleva un análisis particular, más allá del rechazo en bloque, pues es muy lamentable que nuestra moralina siglo XXI, ese aún pequeño espacio cultural macdonalizado, la incompetente y desactualizada Academia, nuestros renovados prejuicios contra lo popular y nuestra inconsciente industria cultural se coloquen de espaldas a las nuevas realidades y culturas que las expresan, y no alcancen a distinguir ni mediar entre las propuestas emancipatorias y las propuestas de

entretenimiento; no solo para aprobarlas o censurarlas –ejercicios hoy ya estériles, por cierto–, sino para esclarecer, localizar y re-conocer los espacios sociales donde se encaucen tales propuestas con la legitimidad funcional que corresponde. Hacer de nuestros programas de radio o televisión el espacio para negar o afirmar una música para la nocturnidad de la discoteca, del club o del cabaret, nos ha llevado a negar radicalmente mucha obra importante que se produce en esos lugares. Pero construir, de modo oportunista, emporios de cultura juvenil en medio del poco heterogéneo paisaje de nuestra televisión produciendo agrupaciones de adolescentes al estilo MTV, es tan irresponsable como negar la entrada en dicho espacio a otras propuestas jóvenes menos macdonalizadas.

Fernando Martínez Heredia anunciaba, en una conferencia de 1993, la ola de neoconservadurismo que entraba en el pensamiento social cubano: esa ola es ya una vistosa playa en la Isla. En esa playa se estrenan las nuevas poses del pensamiento crítico de la cultura cubana. Como si llevara ropas de baño, dicho pensamiento va cada vez más desnudo de responsabilidad y vocación sociales, en busca de no sé cuál paraíso: quizás sea una de esas nuevas playas privadas de ciertos hoteles, donde los turistas no se deben contaminar con otros grupos, ni molestar con amagos de preocupación alguna. Todo eso debe quedar fuera.

La cultura popular, no siempre tan complaciente, termina llegando también a esas playas. Algunos sonidos serán incorporados alegremente, otros causarán la misma impresión de un tiburón merodeando la orilla. Ese tiburón recién descubierto, que ha causado pánico, ahora se llama reguetón. Aparecen las exigencias de los bañistas, sus perretas; pero el salvavidas no puede alejarlo, ni matarlo, ni tranquilizar a sus clientes. Entonces, la perreta continúa, el tiburón sonríe, enseñando desmesuradamente sus dientes. Hay un corte spielbergiano. Música de reguetón. Tiburón que alcanza la orilla, se pone sus gafas de sol, comienza a bailar desaforadamente –«¡perrea, miren, perrea!»–, y conquista la playa. Comienzan a caer los créditos, mientras una voz en off nos recuerda que este no es el único... tiburón.

En el mediodía dominguero de enero 7 y 2007,
del Callejón de Hamell, Centro Habana.



Javier

LAS CASAS SIGUEN CONTANDO

Claudia Felipe
Teresa Laborde
Dianabelkis Ruz
Zaira Zarza

El extraño caso de la identidad de las casas

Para un niño cubano, que el hombre hable por boca de sus casas es poco menos que una perogrullada. Probablemente se ha enterado hace mucho, desde la fina subjetividad de la crónica martiana, que la visualidad exterior de las casas remite al devenir histórico de sus moradores, pues «y en cada pueblo hay su modo de fabricar, según haya frío o calor, o sean de una raza o de otra».[1] Resulta curioso que un pensador de filiación moderna apostara por acceder a la Historia, sistémica y totalizante, desde tan particular intersticio, y que sean las casas quienes permitan presentar a los niños nociones problémicas en torno a la progresión ascendente consustancial a la concepción de Historia: una carrera hacia el mejoramiento.

Pudiera parecer que una remisión al texto martiano surge de la necesidad de legitimación de estudios como el nuestro, o que deviene asidero clarificador; sin embargo, el propio acercamiento de Martí entraña contradicciones que parecen confirmar la complejidad de articular acercamientos referidos a la visualidad y la Historia, aséptica de márgenes culturales. «El hombre –dice Martí– es el mismo en todas partes, y aparece y crece de la misma manera, y hace y piensa las mismas cosas, sin más diferencia que la de la tierra en que vive».[2] Sin embargo, tras esta afirmación se apresta a enumerar y a describir la pluralidad de las viviendas habitadas por humanos:[3] etruscas, griegas, hindúes, persas, galas. La diversidad compromete su propio planteamiento: ¿es posible que solo las condicionantes geográficas (climáticas, naturales, topográficas) determinen la singularidad del entorno? También enuncia consideraciones muy útiles en otro orden:

> No es que hubo una edad de piedra, en que todos los pueblos vivían a la vez del mismo modo; y luego otra de bronce, cuando los hombres empezaron a trabajar el metal, y luego otra edad de hierro. Hay pueblos que viven, como Francia ahora, en lo más hermoso de la Edad de Hierro [...] y otros pueblos que viven en la edad de piedra.[4]

La propia asincronía experimentada cuando se trata de índices de desarrollo, ya incorporados aunque sujetos a crítica, es expresión posible de que las casas cuentan su historia, pero la labor de estructurar una historia se revela esquiva. Es más, las contribuciones de las casas comprometen la existencia misma de esa historia, cuando escapan a las tipologías y a los órdenes. Las homogeneizaciones en términos de decoración y construcción se muestran inconsistentes ante la alta carga subjetiva desplegada para concebir un hogar, aun en condiciones altamente hostiles.

El instrumental efectivo para acercarse a la proyección visual de las viviendas era quizás de los más colosales desafíos a que nos enfrentábamos, en tanto las enseñanzas de la historia del arte no solventaban nuestra pobreza metodológica. Era perceptible en este terreno la ausencia de otros estudios previos enfocados ya fuese desde el interiorismo o desde la arquitectura, y, por supuesto, no nos referimos a las viviendas emblemáticas de la modernidad arquitectónica insular,[5] sino a las signadas por la contingencia económica. Claro que textos encaminados a la valoración de la relevancia del interiorismo son siempre útiles. Recientemente, en el Primer Seminario Nacional sobre la Arquitectura del Movimiento Moderno, la ponencia «La vivienda como génesis de la identidad», de Mabel Matamoros Tuma, se refirió a aspectos útiles para la comprensión del problema que abordamos. Sobre la ausencia de una orientación integral entre proyecto y decoración, Matamoros comenta:

> En el caso de la vivienda social, los profesionales aisladamente se pronuncian por la necesidad de considerar el diseño de interiores conjuntamente con las decisiones arquitectónicas. Sin embargo, no

hay evidencias de una voluntad colectiva de cambiar la forma actual en que se enfocan los proyectos de vivienda, que se desentienden de los múltiples factores que determinan la calidad integral de los espacios habitables, entre ellos, el mobiliario y el equipamiento. En general, en el tema de la vivienda predominan ciertos prejuicios, en especial el referido a que el diseño es caro, aunque a esta afirmación pudiera responderse con las palabras de Bonsiepe: «más caro que el diseño es la falta de diseño».[6]

La ponente echa luz sobre el descuido experimentado en la sociedad cubana en cuanto al diseño de interiores. Comenta que, a diferencia de la burguesía cubana, la mayoría de nuestra población organizó su más íntimo entorno en condiciones de marcado pionerismo. Aunque refiriéndose a nociones de identidad abocadas a la definición de lo nacional, enuncia la pertinencia del acercamiento a la vivienda como vía de acceso a problemáticas de índole social y cultural:

> Es precisamente esta relación activa del hombre sobre el espacio interior y sobre los objetos que selecciona para conformar su hábitat lo que le otorga al tema de la vivienda su cualidad distintiva respecto de demás temas arquitectónicos y es lo que lleva a pensar que es precisamente en la vivienda donde se gestan las bases de la identidad en el uso y la valoración del espacio interior.[7]

Lo más reciente en investigaciones de esta tesitura se halla en trabajos realizados en la facultad de arquitectura de la CUJAE, con orientación hacia el kitsch. En conversación con una profesora del ISDI, conocida estudiosa de temas cercanos a nuestro propósito, esta nos instó a redefinir nuestro enfoque, en tanto el estudio de la emergencia de la visualidad interior de viviendas cubanas, determinada por los productos adquiridos en las tiendas de recaudación de divisas (*shopping*), era incompatible con un acercamiento a la cultura popular, sino que más bien solo se adecuaba a las propuestas de aquello del «buen gusto de la gente de mal gusto».[8]

La utilidad de los estudios visuales

No es nuevo el hecho de que los acercamientos académicos dedicados a la cultura popular o vernácula se confinen a un espacio poco legitimado. Incluso en tiempos en que ganan protagonismo los llamados márgenes, con la pujanza de los Estudios Culturales o Subalternos, pareciera imposible despojarse de una suerte de condescendencia, que es común al propio investigador que se permite estas licencias, luego de regresar de una profunda purificación de alta cultura. Gústenos o no, operar con estos códigos no es cosa del pasado.

Sucede también que estudiar la visualidad no podía constreñirse a interpretaciones cercanas al formalismo, descuidando las infinitas posibilidades de apropiación del mundo objetual, donde reside la riqueza de la proyección de lo popular. Cómo –en caso de una asimilación uniforme– podríamos comprender la diversidad de interiores a que accedimos, si en muchos de ellos encontrábamos elementos comunes y el punto de adquisición también coincidía. Centrarnos en la *shopping* misma, si bien fue necesario para la comprensión del fenómeno, supondría incurrir en un riesgo ya señalado por Néstor García Canclini: «Aun en los estudios críticos, se admite fácilmente la eficacia de los emisores sin preocuparse por averiguar lo que efectivamente sucede en la recepción, los modos diversos con que diferentes sectores se apropian de los mensajes».[9] La conversación franca, la observación de las costumbres y sistemas de valores de los habitantes de los hogares visitados resultaron muy significativas para dilucidar causas y propósitos que determinan la proyección visual del espacio en que se vive.

Para enfrentar un tema tan rico han resultado muy reveladoras las reflexiones en torno a la pertinencia de los estudios visuales. Así pues, suscribimos que:

> Desde el punto de vista de un campo general de la cultura visual, la historia del arte ya no puede confiar en nociones heredadas de belleza o la importancia estética para definir su propio objeto de estudio. Hay que tener en cuenta claramente el ámbito de la imaginería popular y vernácula, y las nociones de jerarquía estética, de obra maestra, de genio del artista, deben ser redescritas como construcciones históricas específicas de tiempos y lugares culturales diferentes.[10]

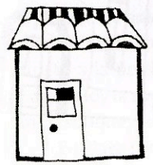
En su texto «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», Keith Moxey aborda los prejuicios esgrimidos por los historiadores del arte ante la pujanza de metodologías para las cuales el estudio del arte se inscribe dentro de otras formas de producción de imágenes. Este planteamiento entraña la estructuración de un programa propio para los Estudios Visuales, cuya base se afirma sobre «el reconocimiento del papel de la subjetividad en la búsqueda de la objetividad», ya que «los estudios visuales están a menudo preocupados por la forma en que los objetos revelan los compromisos éticos y políticos de quienes los estudian».[11]

La emergente proyección visual de las casas habaneras no se ajusta al instrumental tradicional heredado de la historia del arte. Sin acogernos a principios metodológicos transhistóricos, es cierto que la ganancia fundamental de los estudios académicos de las imágenes estriba en el reconocimiento de su heterogeneidad, en las disímiles circunstancias de su producción y en la variedad de las funciones culturales y sociales a las que sirven.[12] Este axioma resulta de gran interés para nosotros, en tanto un primer acercamiento a la visualidad de los casos estudiados exhibía una desconcertante diversidad, solo resuelta tras la distinción de imperativos también diversos (de tipo económico, cultural, familiar) y la incorporación de formas de abordaje desprejuiciadas y creativas. La visualidad en sí misma no saciaba las interrogantes suscitadas tras la selección de estudios de caso, por lo que fue indispensable apelar al contexto (siempre enriquecedor, y especialmente determinante en la Cuba de los noventa), hasta arribar a la consideración de que la imagen interior de determinadas viviendas habaneras actuales resulta expresión visual de condicionantes socioeconómicas y culturales surgidas en los noventa.

Sin tener la claridad de que aplicábamos planteamientos básicos de los estudios visuales, resulta reveladora la convergencia con apreciaciones de la propia Moxey: «el tema de los estudios visuales [...] es localizar la imagen en el contexto de los procesos creadores de significado que constituyen su propio entorno cultural»,[13] o que «los estudios visuales se centran en primer lugar y principalmente en el marco dentro del cual se produce el significado».[14]

Así las cosas, resultaba inoperante el divorcio entre la proyección visual de las viviendas cuya decoración interior se halla marcada por la incorporación de productos adquiridos en las *shopping*, y su contexto sociocultural. Aunque las dificultades de tipo teórico y práctico superaban las dudas metodológicas.

¿QUÉ ES UNA CASA-*SHOPPING*? [...] LA VIVIENDA CUYA PROYECCIÓN VISUAL INTERIOR ESTÁ DETERMINADA POR PRODUCTOS ADQUIRIDOS EN LA *SHOPPING* QUE SE EXTIENDEN A LO LARGO DE TODA LA ISLA.



¿Casas-*shopping*?

En Carlos III cientos de personas se amontonan frente a decenas de establecimientos. La mayor tienda de la capital acoge ofertas que oscilan entre las conocidas de TODO X 1 DÓLAR,[15] hasta confecciones de boutique, mueblería, implementos deportivos, perfumería...

¿Qué es una casa-*shopping*? O, incluso, ¿qué es una *shopping*? Partir de términos desconocidos, tanto en espacios académicos como no académicos, exigía considerar propuestas de definición que posibilitaran trazar coordenadas teóricas. Referirse a las *shopping* en Cuba supone el acercamiento a las tiendas surgidas en los 90 a raíz del llamado Período Especial. Con el fin de recaudar divisas, las *shopping* devinieron mercado único de productos de alta demanda para la población. Aunque estas se encuentran subordinadas a diferentes cadenas (Meridiano, TRD, Cubalse, Panamericanas, CIMEX) es perceptible que la oferta no difiere esencialmente en unas y otras.

Cuando preguntábamos qué sugería el término casa-*shopping* las respuestas eran diversas: las tiendas estatales de oferta en divisas, una casa particular que vende productos de este tipo de tiendas, cualquier casa que ostente una buena posición económica o que tuviese al menos un producto de la *shopping*. Finalmente, adoptamos el concepto considerando como tal a la vivienda cuya proyección visual interior está determinada por productos adquiridos en la *shopping*, que se extienden a lo largo de toda la isla.

Era notoria nuestra ignorancia sobre los procedimientos que rigen el funcionamiento de estas tiendas, sobre todo en forma de surtido. Al conversar con algunos empleados de las *shopping*,[16] conocimos que, en general, la compra de artículos de decoración está determinada por diferentes factores.

La Casa del Mueble es un caso *sui generis*, en tanto no pertenece a ninguna de las grandes cadenas, lo cual posibilita una mayor participación de los empleados en las decisiones que conciernen a la compra de artículos. También es poco usual que no todas sus ofertas sean de importación, pues cuentan con la posibilidad de que la empresa (EMPROVA) produzca según la solicitud. El establecimiento cuenta con una especialista comercial propia, que solo se dedica a surtir esta tienda y sus homólogas en otras dos provincias, a través de una empresa intermediaria. El principal motivo que propicia la compra es la demanda del cliente, además de otras consideraciones como las ventajas de la oferta y la calidad de los productos, siempre en un rango de cuatro a cinco líneas (marcas) de muebles extranjeros, en especial brasileños e italianos.

Los trabajadores comentan el creciente interés de la población por cuestiones referidas a la decoración, y que incluso paulatinamente se actualizan sobre las marcas de mayor calidad, y las prefieren en detrimento de los bajos precios.[17] Es muy atractiva la venta de adornos pequeños (budas u otros personajes asiáticos que imitan porcelana y biscuit, aves, elefantes, figuras de niños y niñas), que muchos manifiestan coleccionar. «No tengo espacio para otro más», es la frase de orden. Ante la pregunta referida a la venta de muebles inapropiados para el país (es el caso del uso del vinilo, muy caluroso para el clima tropical), los empleados manifestaron que era resultado de modas extendidas, más o menos duraderas. Ante la ausencia de una preparación sobre el diseño de interiores, ellos ven conminados, de manera autodidacta, a estructurar sus propios paradigmas y criterios, apelando a su agudeza y preferencias.

La heterogeneidad y masividad de los compradores de tiendas como Carlos III imposibilita emplear procedimientos tan particulares como los de La Casa del Mueble.[18] Encargada la dirección comercial de estos avatares, la participación de los trabajadores en las determinaciones sobre

las compras es mucho más limitada.[19] La supuesta independencia –debida a que existe una dirección comercial en cada tienda– no es sinónimo de diversidad, menos en las mayores, donde la selección de los productos vendidos a precios fijos (TODO X 1, TODO X 5, etc.) resultan de las contingencias de la oferta. Es común que sean preferidas algunas tiendas más pequeñas, dada su posible exclusividad.

Aún queda por estudiar el impacto a niveles especialmente subjetivos de los años noventa para Cuba. La profunda crisis económica trajo consigo marcadas diferencias adquisitivas en las familias cubanas, muchas de ellas abocadas a la solución de las más elementales necesidades de subsistencia. El desplazamiento de los paradigmas hacia las familias de mayor solvencia, en ausencia de otra orientación, y los productos de la *shopping* como materia prima reprodujeron, y reproducen, formas de decoración que establecen puntos de continuidad y ruptura con épocas pasadas.[20] Es importante señalar que la emergencia de una nueva visualidad no supone un abandono de patrones de gusto muy populares. Sin compartir la alta carga peyorativa del texto, cuando Slavov en *El Kitsch* enuncia los elementos que distinguen a este concepto (la acumulación, el barroquismo, el gusto por la miniatura y el brillo), estos no dejan de parecernos conocidos, tanto en la actualidad como en imágenes del pasado.

Considerado muchas veces un tema *snob*, la circulación de materiales cubanos destinados a la población con miras a orientar la decoración de interiores es inexistente. Son por supuesto muy disímiles los mecanismos de identificación de paradigmas: la televisión (nacional o extranjera, sobre todo las telenovelas),[21] las casas de Miami, las instalaciones hoteleras o las viviendas de mayores posibilidades económicas, muchas veces resultado de formas recientes de acceso a los recursos (el turismo, el trabajo por cuenta propia).

Tras salvar la dificultad de irrumpir en el espacio privado de los habitantes de cinco casas en Guanabacoa, Plaza y Playa, las viviendas se revelaron en toda su diversidad, a pesar de la presencia de elementos comunes. Se patentizó la relevancia de la subjetividad.

Las casas tienen la palabra

La casa de Julia es, según sus palabras, alegre como ella misma. Encontrarla fue uno de esos hallazgos, entre felices y desconcertantes, ocurridos tras algún que otro portazo o reticencia. Una indagación en torno a las formas de acceso a los recursos en Cuba, marcadas por el clandestinaje, fue de los principales temores que debimos enfrentar, sin contar el comprensible pudor que implica mostrar espacios tan privados como baños, dormitorios y cocinas.

Una extraña aspiración de permanencia pareciera impulsar la readecuación constante de ese entorno habitado que, fuera de las modas o las posibilidades económicas, está signado mayormente por la subjetividad de los moradores.

Las ansias de superar los años duros vividos en Cuba parecen abrirse paso a través de la necesidad de decorar el espacio. Que todo se vea nuevo y bueno, entraña la necesidad de negar la crisis, de evidenciar una recuperación paulatina. En las cinco casas visitadas no fue la uniformidad un rasgo distintivo, ni en sus interiores, ni entre sus habitantes. De desigual nivel de escolaridad, edad, profesión e ingresos, sus casas expresaban la heterogeneidad de sus gentes.

En casa de Yami todo es nuevo. La joven pareja acababa de construir su nuevo hogar y la *shopping* era la única posibilidad de decoración (estaban los productos de los artesanos pero resultaban incosteables). La pesquisa indica que casi la totalidad de los muebles fueron encargados a particulares, pero que remedaban la oferta de la *shopping*, criterio que valida su competencia.[22] La casa aún no estaba concluida, en términos constructivos, pero sí completamente amueblada y equipada. El sofá y las butacas eran de vinilo, y el resto de los muebles negros y dorados –la moda obliga–, los adornos no eran abundantes, por lo que esta casa fue la más sobria de las estudiadas.

Resulta insuficiente considerar la decoración limitada a adornos y muebles. Inconscientemente, o no, la organización visual del hogar supone la integración de otros objetos, algunos funcionales, a su proyección. En casa de Yami se encuentran a la vista la mayoría de los equipos dedicados a las funciones de la cocina: licuadora, exprimidora, multiprocesadora (aunque es posible mantenerlos guardados). Las inversiones en la cocina y el baño han sido cuantiosas, en tanto las grandes lozas son en la actualidad símbolo de *status*.

Tere es ama de casa y eventualmente lava para la calle. Los insuficientes ingresos no suponen que su casa deje de acoger una visible pluralidad de objetos de reciente adquisición, celosamente cuidados junto a otros de más años. Cuatro bailarinas e igual cantidad de budas, dos figuras asiáticas y tres elefantes, todos imitación de porcelana, son los que presiden un mueble privilegiado de la sala. El sofá de madera es compartido por una decena de animales de peluche y por

LAS ANSIAS DE SUPERAR LOS AÑOS DUROS VIVIDOS EN CUBA PARECEN ABRIRSE PASO A TRAVÉS DE LA NECESIDAD DE DECORAR EL ESPACIO. QUE TODO SE VEA NUEVO Y BUENO ENTRAÑA LA NECESIDAD DE NEGAR LA CRISIS, DE EVIDENCIAR UNA RECUPERACIÓN PAULATINA.

la lámpara recargable, lo cual provoca en el visitante de una especie de sensación invasiva si es invitado a sentarse.[23]

Tere tiene su rincón azul. Una decena de figurillas humanas, un reloj, una lámpara, un búcaro de flores plásticas; todos emparentados por los colores azul y blanco, encuentran un lugar especial en la casa. Detalles como estos, quizás inadvertidos, dan fe de las posibilidades de singularizar el espacio, aun a partir de productos seriados. Los pequeños cuadros de bajos precios, muchos de a dólar, se repiten en las viviendas. Tere posee varios, de colores brillantes, que aprovechan en particular el paisaje, con recursos de ilusión óptica para simular profundidad.

Sin el exceso apreciado en otras viviendas, los vecinos de Julia, como Tere, gustan de las miniaturas para decorar su hogar. A medio camino entre el abarrotamiento y la moderación –aunque más cercanos al primero–, nos indicaron cómo llegar a casa de Julia: la casa más linda del barrio. Antes nos mostraron la suya. Además de los conocidos adornos de loza y los cuadros pequeños, una desconcertante decoración navideña, en pleno noviembre, ocupaba un espacio, sin jerarquía, junto a otros adornos.[24] Los muebles viejos contrastaban con los relucientes adornos de nueva adquisición, y anticipaban el desbordante eclecticismo inherente a nuestros próximos anfitriones.

Julia no mostró ningún reparo en mostrar su casa. Motivo de particular orgullo por más de cincuenta años, la decora a su gusto intentando acogerse a las modas más recientes. Este afán de decoración permanente lo compartía con su esposo, ya fallecido, por lo que mantener linda la casa deviene también homenaje. El apartamento exhibe entonces una superposición de estilos, a los que se añaden objetos confeccionados por ella misma, que solo encuentran parangón en la diversidad de órdenes de las columnas de nuestras inmortales calzadas.

En las paredes revestidas de madera reptan las flores plásticas, elemento que se reitera sin cesar, sin distinción de color o tamaño, en todas las habitaciones. Los muebles son en su mayoría anteriores a 1959, con excepción de algunos adquiridos en la *shopping*, como la mesa del televisor. Insatisfecha con la luz de su ventilador de techo, decidió pintar el bombillo para lograr una iluminación roja, práctica que decidió trasladar a otros puntos de luz, como el de una lámpara artesanal, y como otros que ha cubierto con macramés de flores plásticas. El amontonamiento de los adornos, en su mayoría adquiridos en la *shopping*, alcanza insospechados niveles que reproducen la propia disposición de la tienda y trascienden los espacios tradicionales de emplazamiento para llegar, incluso, al servicio sanitario. La casa de los músicos de Playa también exhibirá esta suerte de vitrinas, donde el principio vigente es la ausencia de espacio vacío. Quizás el *horror vacui* sea el oráculo de la casa de Julia. Todo espacio está sujeto a la posibilidad de ser decorado, sea mueble o pared. Hoy la *shopping* es la nueva fuente, mañana será otra, aunque nada es abandonado.

En Playa sorprendimos a los músicos disfrutando de una telenovela mexicana. Integrantes de un grupo pequeño y poco conocido, se sienten afortunados de viajar con sistematicidad al extranjero, aunque la mayoría de los objetos para decorar son comprados en Cuba, por ambientar su casa a gusto. La vivienda es expresión de la bonanza que aparentan sus dueños tras su reciente recuperación económica.

Asistimos esta vez a la apoteosis del *horror vacui*. Los muebles se hallan inhabilitados de sus funciones por acoger cientos de pequeños adornos. Era imposible sentarse en parte de las butacas cubiertas de peluches diversos, servirse un trago en el bar repleto de copas de los más insospechados tamaños, sentarse en la mesa donde tazas plásticas conformaban una especie de exposición permanente (ni las copas ni las tazas se utilizaban). Abanicos de todas las épocas cubrían las paredes, junto a relojes plásticos, dagas y armas de fuego de dudoso origen. En la casa de los músicos no faltaban los cuadritos de a dólar, las plantas y las flores plásticas. Ellos también tenían su rincón: una confusión de ornamentos vegetales plásticos, un grandísimo peluche de Mickey Mouse, un buda de yeso, dos lámparas, una recargable de mano y otra de iluminación indirecta que recuerda una farola, junto a sus muebles de *shopping* (auténticos o no, el resultado es el mismo). Accedemos sin dudas a una casa concebida, en definitiva, para ser observada, donde se han llevado a su mínima expresión los imperativos de habitabilidad.

A pesar de acercarnos a casas diversas, a través de un modelo de análisis similar, fue posible identificar elementos comunes en cuestiones de decoración, entendida esta como proyección visual integradora de elementos funcionales y ornamentales. La decoración expandida a todas las habitaciones, hasta espacios no convencionales como el cuarto de baño, resultó distintiva de todas las casas, aunque estuvo sujeta a gradaciones fluctuantes. Pero es la acumulación la más llamativa de las características advertidas. Circunscrita a espacios específicos en las casas de los vecinos de Julia y Tere, en la cocina de Yami, o con rasgos dominantes en las viviendas de Julia y los músicos, es un síntoma de la casa-*shopping* que tiende al aumento y que propicia múltiples exégesis.

En algunas casas, sobre todo en las dos últimas, se estructuran a partir de la acumulación lo que hemos dado en llamar altares-*shopping*, compuestos mayoritariamente por pequeños adornos que imitan porcelana y biscuit, flores plásticas, búcaros y ceniceros cuya desmesura numérica no permite el más mínimo espacio libre. La presencia de esta forma de decoración hace considerar que no son solo los productos de la *shopping* los modelos reiterados, sino que, en ausencia de otros patrones, es la tienda misma el patrón modélico reproducido.

Otros elementos persisten en los estudios de caso: los ya mencionados cuadros de a dólar, los adornos que remedan la porcelana o el biscuit (los budas se llevan las palmas), las bandejas con motivos frutales, las tazas plásticas o algunas tipologías de preferencia, como el corazón (tanto en cojines, en formas de espejos o en adornos plásticos en los refrigeradores); y es de señalar el protagonismo ganado en la visualidad por otros obje-

tos funcionales. Son comunes las lámparas recargables emplazadas en la sala, los efectos eléctricos, los relojes cucú plásticos (muchas veces inservibles) y pomos de especias (en la cocina) o de aseo (en el baño), vacíos o rellenos de otros productos para preservar los envases de mejor marca.

El deseo de exteriorización de la solvencia económica es de los motivos más frecuentes entre los moradores. La *shopping* es medio o fin, es la intermediaria para parecerse a..., o deviene aspiración en sí misma. Lo nuevo es siempre privilegiado, con su dosis de brillo y pulcritud. Es curioso como, incluso sin poseer en las casas la totalidad de objetos de la *shopping*, esta determina la organización de la proyección visual, signada por la convivencia incoherente de estilos y el desmedido aprovechamiento del espacio, todo amalgamado en una suerte de desmesura ecléctica.

Quien tiene mucho adentro...

La emergente visualidad de las casas encuentra expresión también en el exterior, en apariencia distanciado de nuestro enfoque. Dentro de las reflexiones al respecto, nos parecen reduccionistas criterios como el de que en los exteriores no hay productos de las *shopping* y que, por tanto, el fenómeno es privativo del interior. Si entendemos la emergencia de esta proyección más como un espíritu de decoración que como un inventario, es perceptible que el exterior participa de lo decorativo.

El estudio en Ciudad de la Habana trajo consigo la identificación de imperativos que trascienden las posibilidades constructivas o decorativas de sus habitantes, sobre todo en los municipios del centro de la capital. En cierto grado, las restricciones urbanas (especialmente en las llamadas zonas de protección), referidas a la altura del inmueble o a otras posibles modificaciones, como la adición de garajes y habitaciones, e incluso a cambios de puertas y ventanas, o del color del exterior, limitan y trasladan la exhuberancia del interior al exterior de la vivienda, aunque ya hemos visto que no hay límite a la imaginación.

El exterior de la casa-*shopping* también se propone diferenciarse del entorno. El irrespeto de las normas constructivas y decorativas de las viviendas circundantes, así estemos en presencia de edificios de apartamentos, resulta común en aras de marcar la diferencia, y alcanza en los municipios periféricos ejemplos más atrevido, dado que se descuida la legislación al respecto.

Además del incremento perceptible de la inseguridad, la abundancia de rejas es hoy símbolo de *status*. Ya sea en ventanas, puertas, o en balcones y patios enteros, los enrejados curvos se apropian de la visualidad exterior de la vivienda. Son comunes en los últimos años los cambios de puertas y ventanas que están aún en condiciones de continuar su vida útil, por otras de metal, preferentemente con cristales oscuros,[25] aunque están comenzando a utilizarse las maderas preciosas barnizadas. La inclusión de farolas, grandes lozas que cubren la fachada, fotos de los habitantes y hasta de animales domésticos, indica un evidente deseo de distinción.

Están proliferando las altas verjas o muros, que remedan pequeños búnker, y ocultan la vivienda de la vista del transeúnte; y en los edificios los primeros pisos son preferidos ante la posibilidad de cerrar el acceso por la caja de la escalera, clausurar el balcón e ingresar al hogar –a través de una puerta nueva. En esos pisos es posible apreciar jardines cercados, que se han apropiado del área verde común, con bancos y columpios. «Es como tener una casa», respondió una vecina de Altahabana que ha comenzado la transformación de su apartamento.

¿Cuál es la relación entre las grandes verjas y las figurillas azules de Tere? Nacidas todas en mayor o menor medida de la espontaneidad, de la imitación más o menos crítica de referentes diversos, funcionan como acceso a las más íntimas aspiraciones de quienes, contra todas las banderas, desean construir su lugar. En más de una oportunidad alguien nos comentó que no veía sentido a un trabajo sobre cómo se organizaba el espacio interior, en un país donde no había con qué y donde casi todos hacían lo que podían. Sin embargo, aquello que parecía el mayor impedimento terminó siendo la más rica de las posibilidades. Hacer lo que se puede entraña un esfuerzo que pone a prueba los más personales resortes y motivaciones.

Hoy La Habana es un espacio de contrastes. Sería un ejercicio delicioso detallar cómo las denominadas casas de El País –emplazadas en el Casino Deportivo, del municipio Cerro, en la Calle Vento–, construidas exactamente iguales, son todas diferentes en la actualidad. Algunas apegadas a su concepción original y otras prácticamente irreconocibles por la adición de piedras de Jaimanita, toldos coloridos y arcos de acceso, las casitas de El País se revelan exteriormente a semejanza de sus habitantes.

¿Conclusiones?

En Cárdenas hay un castillo. A una casa moderna se le han añadido elementos que denotan una vuelta evidente al eclecticismo. Un frontón triangular heredado de la Grecia más vetusta y un extenso muro almenado coronan el techo de la casa aún en construcción. La flanquea un muro macizo de puntas afiladas (¿temerán a los dragones?). Es imposible pronosticar, atendiendo las experiencias del pueblo, cuántos pisos tendrá. Muy cerca otra casa, tampoco terminada, remite a tradiciones constructivas singulares. En sus dos pisos –el segundo reciente–, los aleros de tejas quizás recuerden las tendencias neocoloniales de principios del pasado siglo, pero la hercúlea torre almenada a un costado no puede sino provocar asombro. La casa, de planta circular, parece soñada para albergar a extraños seres de cuentos de hadas.

Cada día son más las casas transformadas en Cárdenas. Grandes esculturas policromas de yeso (delfines, sirenas, leones) adornan jardines y entradas. Allá es difícil entrar a analizar interiores: solo los conocidos parecen tener las puertas abiertas.

El incremento de los ingresos de esta localidad ha transformado de modo impactante la visualidad de las poblaciones que rodean los grandes polos turísticos. Cárdenas, Camarioca, Santa Martha, son algunos de los enclaves cercanos a Varadero cuya proyección visual exige un estudio acelerado por la explosión de estilos –morisco incluido–, que resulta de una obsesión constructiva de difícil paralelo, que escapa a la ciudad para irrumpir en espacios tan insólitos como el cementerio local. ¿Alguna relación con el rincón de los músicos de Playa, o con la exhuberancia de la casa de Julia? Sin permitirnos el cierre, creemos que la principal conclusión que se deriva de estas reflexiones estriba en develar las inmensas posibilidades del estudio de la proyección visual y de los senderos que de ella se bifurcan.

Acercarnos a la visualidad de las casas resultó un curioso trampolín a aspiraciones y anhelos de la sociedad cubana imposibles de soslayar. Considerando el ejercicio como divertimento, las casas decidieron «jugarnos la mala pasada» de develar nuestra pobreza en cuestiones que trascendían la disciplina. No sabemos a ciencia cierta si esta investigación hace algún aporte de valía; solo estamos seguras de cuán esclarecedora –por polémica y difícil– ha resultado para nosotras. Quizás la aspiración más ambiciosa sea esperar una zaga de estudios dedicados a la proyección visual de la vivienda en Cuba, que, apelando a un indispensable enfoque transdisciplinario, supere o niegue este empeño inicial.

Es indudable que la ausencia de una orientación útil e intencionada sobre diseño de interiores, y que la existencia de un mercado único e insuficiente no es ni será un freno a la desbordante e inquieta subjetividad humana, empeñada en hacer de su entorno más cercano una extensión de sí. Volviendo sobre las coordenadas teóricas que hemos hecho nuestras:

> Más que limitarse a una teoría totalizadora que reduzca la innovación teórica a la «superestructura» ideológica de una cultura modelada por su «base» económica, los estudios visuales insisten en que, *a pesar de las fuerzas culturales que necesariamente condicionan la conciencia, la acción humana está lejos de ser predecible.*[26]

No nos privemos de la dicha de comprobarlo a través del discurso de las casas.

---

[1] José Martí, «La Historia del Hombre; contada por sus casas», *La Edad de Oro*, La Habana, Gente Nueva, 1959, p. 75.

[2] Martí, ob. cit., p. 62.

[3] Martí no describe las edificaciones en general, sino las casas, detalle que no queremos pasar por alto en tanto es señal de que identificaba la cercanía de estas con el hombre, más que la de otras construcciones civiles o religiosas.

[4] Martí, ob. cit., p. 63.

[5] Es posible localizar estudios recientes sobre interiorismo, pero centrados en su mayoría en obras arquitectónicas proyectadas por importantes arquitectos o en instalaciones hoteleras.

[6] Mabel Matamoros Tuma, «La vivienda como génesis de la identidad» <Docomomo\ponencias_archivos\001\Mabel Matamoros.html>.

[7] Ídem.

[8] Esta ha sido la posición más recurrente advertida también en los arquitectos consultados. Pareciera una contagiosa propensión al privilegio de criterios añejos de alta cultura. Mario Coyula la ha bautizado «arquitectura del maceta», o la considera cristalización arquitectónica de los abundantes collares de oro de los nuevos ricos.

[9] Néstor García Canclini, «Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?» <http://tijuana-artes.blogspot.com>.

[10] W.J.T. Mitchell, «*What is Visual Culture?*», citado por Keith Moxey en «Nostalgia de lo Real..., La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», *Estudios Visuales*, n. 1, noviembre, 2003, p. 46. (El subrayado es nuestro.)

[11] Moxey, ob. cit., p. 45.

[12] Cfr. Moxey, ob. cit., p. 47.

[13] Moxey, ob. cit., p. 50.

[14] Ídem, p. 52.

[15] Se considera erróneamente que este tipo de tiendas es privativo de nuestro país. Sin embargo, resulta una práctica extendida en todo el mundo, como las populares tiendas japonesas de TODO X 100 yenes, donde encuentran salida en especial los productos chinos.

[16] Agradecemos la colaboración de Ileana y Omaira, trabaja-doras de La Casa del Mueble (EMPROVA) y Carlos III (CIMEX), respectivamente.

[17] Los clientes de La Casa del Mueble son de altos ingresos.

[18] Los trabajadores de La Casa del Mueble son capaces de reconocer productos vendidos en la tienda meses atrás. Fue el caso de un programa televisivo en que fueron presentados objetos confiscados a una casa donde se expendían drogas.

[19] Ya sabemos que los empleados no están suficientemente informados sobre la decoración. Sin embargo, decisiones consensuadas pueden traer por resultado una oferta más rica.

[20] No obstante, el mercado único no es consustancial a los noventa. Todos recordamos el hilarante documental *Estética*, de Enrique Colina. Por aquellos años eran los adornos policromados de yeso y las muñecas plásticas las soluciones a las aspiraciones decorativas de las casas cubanas.

[21] Durante la realización de este trabajo la televisión cubana transmitió la telenovela *Lo que me queda por vivir*, donde la mayoría de las casas se inscribían dentro de nuestra definición de casa-*shopping*. No resulta esto muy extraño en tanto la dirección de arte de la telenovela canónica se rige, en su mayoría, por aspiraciones coincidentes con la de estas casas: apariencia de pulcritud, limpieza, brillo, privilegio de lo nuevo.

[22] El primer juicio de valor que comentan los particulares es su semejanza con los productos de la *shopping*, con la excepción de los artesanos cuya oferta marca la diferencia, aunque son más costosos y menos populares.

[23] Que la funcionalidad se supedite a la decoración no es tema nuevo, los objetos acumulados sobre la estrecha meseta de la cocina de Yami limitaban considerablemente las posibilidades de maniobra de la dueña.

[24] Los atributos de la Navidad, en parte considerable de los hogares cubanos, se despojan de su trasfondo religioso para adquirir un valor casi totalmente ornamental.

[25] Encontramos una casa en el Vedado donde, ante la imposibilidad de adquirir auténticos cristales oscuros, cubrieron los suyos desde el interior con papel negro.

[26] Moxey, ob. cit., p. 52. (El subrayado es nuestro.)

OTRA MIRADA
SOBRE LA MARGINALIDAD Y LOS ANTILENGUAJES: EL HIP-HOP CUBANO

YANELYS ABREU BABÍ

El término marginalidad empezó a usarse, principalmente, para hacer referencia a características ecológicas urbanas que degradaban las condiciones ambientales e incidían en la calidad de vida de los sectores de población segregados, los cuales se hallaban radicados en áreas no incorporadas al sistema de servicios urbanos, en viviendas improvisadas y sobre terrenos ocupados ilegalmente. El término se utiliza también en relación con las condiciones de trabajo y el nivel de vida de este sector de la población, al percibirse su incapacidad para satisfacer las necesidades humanas básicas.

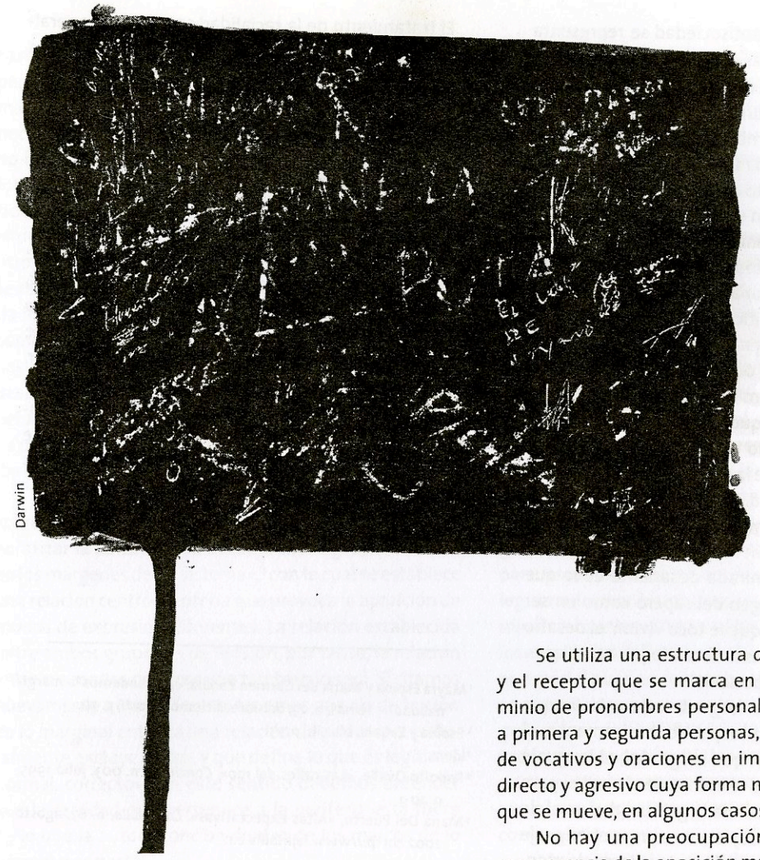
Simultáneamente, se advirtió que tal estado de marginalidad alcanzaba otros aspectos esenciales, tales como la participación política, la sindical, la participación formal e informal y, en general, la ausencia o exclusión de la toma de decisiones ya sea a nivel de comunidad local, de la situación en el trabajo, o en el orden de instituciones y estructuras más amplias. Hay autores que afirman que la población marginal, en realidad, no se encuentra al margen de la sociedad moderna capitalista, sino que esta población es producto de esa sociedad y se encuentra imbuida en ella.

El concepto de marginalidad, propiamente dicho, aparece en los 60 cuando se comienzan a analizar problemas como el de la economía del Tercer Mundo, la dependencia del mercado y, a partir de estas situaciones, los barrios periféricos. La Modernidad se desarrolla en el mundo uniformando a todos los países con una cultura basada en los mismos valores y el mismo consumo, pero, a la vez, produciendo la exclusión y marginación de gran parte de la humanidad que no tiene la tecnología moderna y que no puede competir en el mercado mundial, por lo que se condena a condiciones precarias de vida o, simplemente, despojada de una participación real en la sociedad. La revolución tecnológica en manos del capital transnacionalizado se transforma en el principal instrumento de un proyecto mundial sustentado en la dominación de los pueblos y en la esclavitud de la naturaleza en beneficio de una minoría.

En los 70 se empieza a abordar el problema de la marginalidad, y se comienza a estudiar cómo manifestaciones de exclusión y de inclusión se daban en las sociedades medievales, donde el control era ejercido de manera diferente a como se manifiesta luego en el sistema capitalista. Ahí se inscriben todos los estudios de Foucault sobre la criminalidad y su control, las cárceles, los enfermos mentales, entre otros.

Como se ha dicho, el concepto de marginalidad surge en los 60, pero en las ciencias sociales cubanas no fue utilizado en esa época. En aquel momento se consideraba que la marginalidad era un resultado del sistema capitalista, y que por lo tanto en un sistema socialista no debía existir. En los últimos años, cuando se comprobó que la erradicación de los problemas no había concluido y que, después de mantenerse latentes, algunos de ellos se agudizaban con la crisis de los 90, se empezó a hablar del tema, pero usando términos como economía informal o informalidad. No se hablaba de barrios marginales sino de barrios que no tenían condiciones.

Marginal puede ser la persona que rompe con los códigos, las costumbres, los principios éticos, las formas de moral de las sociedades; o marginal puede ser simplemente alguien que pertenece a un sector que es marginado. Se debe marcar la diferencia entre el marginal y el


Darwin

> las visiones estereotipadas y prejuiciosas, alentadas por personas que han estudiado otros sistemas poéticos y no llegan a comprender nuestra estética.[6]

En este caso se toma un elemento de la sociedad para ser redefinido en la antisociedad y ser estudiado con sus propios códigos, los cuales le darán validez. De la poesía se toman sus elementos más externos: la rima (consonante), las figuras retóricas («palabras disfrazadas») y el metro. El metro que encontramos aquí es muy irregular y, con frecuencia, a un verso extremadamente largo sigue otro extremadamente corto. Aunque cabría la posibilidad de que esto sea resultado del desconocimiento o de la baja formación académica del autor, y no de la intención de subvertir cánones. Considero que para comprobar esta hipótesis deberá realizarse un estudio sobre los raperos como entes sociales donde, a partir de la utilización de cuestionarios y entrevistas, se pueda llegar a una conclusión al respecto. Pero el objetivo de este trabajo son las letras de sus canciones, y a ellas trataremos de ceñirnos. Esta forma de hacer poesía se elabora con el «habla de la calle» y vamos a encontrar en ella los giros del habla coloquial que se mueve en los registros popular y/ o vulgar, lo cual, evidentemente, se aleja del lirismo que caracteriza a la poesía, incluso en la vertiente del coloquialismo.

Se utiliza una estructura dialógica entre el emisor y el receptor que se marca en los textos por el predominio de pronombres personales y posesivos referidos a primera y segunda personas, además de la presencia de vocativos y oraciones en imperativo. Es un lenguaje directo y agresivo cuya forma más evidente es el léxico, que se mueve, en algunos casos, en el registro vulgar.

No hay una preocupación por el lenguaje como consecuencia de la oposición manifiesta a determinadas normas sociales, por lo que constantemente sentimos la presencia de elisiones de consonantes, lateralizaciones de 'r' final de sílaba y la aspiración de 's' implosiva, rasgos propios del español coloquial de Cuba. Además, observamos una potenciación de las oclusivas sordas para dar mayor fuerza a la expresión y marcar el carácter de protesta que define al movimiento.

También se aprecia en las letras la referencia a elementos que constituyen una remembranza de los tiempos de la esclavitud como son el palenque, el mayoral, el cimarrón y el látigo.

La gestualidad como rasgo paralingüístico refuerza la tensión entre la sociedad y la antisociedad. Los raperos suelen tener un rostro serio, tenso, con una mirada desafiante, una mueca de desagrado en los labios y el puño arriba en señal de protesta, lo cual, acompañado de un vestuario muy llamativo que, generalmente, realza elementos que pertenecen al propio movimiento, contribuye a proyectar una imagen que agrede a la sociedad. El puño arriba se erige, en muchas ocasiones, como símbolo del hip hop (incluso, existe una compilación musical de rap cubano cuyo título es «Con los puños arriba»). Según Pierre Guiraud, «el puño aprieta y empuña, golpea. Es un signo de hostilidad y de amenaza que se opone a la mano tendida o abierta».[7]

La dicotomía sociedad-antisociedad se representa por la oposición mano tendida/ puño cerrado. El hecho de que este puño esté colocado en alto enfatiza el carácter de lucha que define a esta cultura. El puño también se pudiera interpretar como símbolo de fuerza, virilidad y amenaza. A su vez, la seriedad del rostro del rapero lo hace parecer «cerrado». Y esto está en consecuencia con la hermeticidad que también caracteriza al puño. Es un rostro que no propone relaciones de amistad y que parece no tener piedad con el espectador. El rapero se propone a través de su *flow* hacer pensar al receptor sobre su mensaje, y demostrar al que lo critica todo lo que es capaz de hacer. Esto contribuye a aumentar la imagen de amenaza que caracteriza al puño. Por otra parte le da seriedad al mensaje que se intenta trasmitir y pone de relieve cuán implicado está el individuo que lo produce.

La mueca de desagrado en los labios o la sonrisa irónica expresan claramente la relación de tensión entre la sociedad y la antisociedad. El individuo es rechazado o marginado por una determinada cultura, por tanto su respuesta es el repudio. Es un fenómeno paralelo al que ocurre con el racismo. La mirada desafiante es lo que termina de elaborar la imagen del rapero como un ser inconforme con la realidad que le tocó vivir. Y el desafío es un signo de la lucha que está librando por cambiar su destino y el de todo un grupo social.

Se ha comprobado a lo largo de este estudio que la «forma de decir» del rap responde, básicamente, al proceso de marginalidad en que surge. Así, el lenguaje es directo, crudo y utiliza los términos de «la calle» para denominar las cosas. El papel de la gestualidad es el de enfatizar y subrayar los mensajes que expresa el lenguaje articulado. Pero contribuye igualmente a llamar la atención sobre algunos elementos que aquel no expone o esboza de forma somera.

El tratamiento de la racialidad se asienta, generalmente, en la búsqueda de la identidad en los elementos que conforman la historia del negro, desde el punto de vista cultural y religioso. Se hace énfasis en el estereotipo que se tiene de este, a partir de la alusión a las pasas, la ñata, la conga, etc. En muchos casos las letras se concentran en la crítica a la marginación a que es sometido el negro, en lugar de realzar las cualidades de este como ser humano, que van más allá de su aspecto externo.

El rap, como manifestación de un antilenguaje, tiene sus propios códigos, que no pueden ser nunca los de la sociedad a la que se opone. Surge en un determinado lugar de la sociedad y desde él se expresa. La solución que el hip hop ofrece a los problemas que critica no suele ser, en ocasiones, la más acertada, pues reproduce de forma inversa el fenómeno que ataca. Los elementos de la cultura analizados aquí se subordinan al mensaje que se quiere trasmitir y responden a la principal característica de los antilenguajes: la oposición al orden establecido.

---

[1] Mayra Espina y María del Carmen Zabala, «¿Entendemos la marginalidad?», *Temas*, n. 27, octubre-diciembre 2001, p. 70.

[2] Espina y Zabala, ob. cit., p. 73.

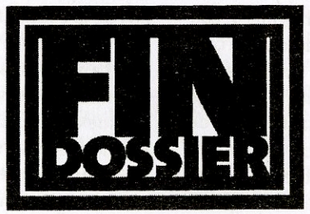
[3] Ídem.

[4] Rodolfo Ovalle, «Las calles del rap», *Concierto*, n. 003, julio 1995, p. 20-1.

[5] María Del Puerto, «Altas expectativas», *La Jiribilla*, n. 67, agosto 2002 <http://www.lajiribilla.cu>.

[6] Ídem.

[7] Pierre Guiraud, *El lenguaje del cuerpo*, México, Fondo de Cultura Económico, 1986, p. 30-1.



marginado. Un marginado puede llegar a ser marginal, pero a la marginalidad se puede llegar también sin ser marginal, por problemas culturales, de ideología, etc. Es necesario destacar que en el tratamiento de este tema no hay uniformidad de criterios, sino que hay distintas formas de conceptualizar. Por ejemplo, hay quienes consideran que el concepto de exclusión está contenido en el de marginalidad, mientras que, por el contrario, hay otros que defienden la tesis de que son conceptos que se relacionan, pero, a su vez, mantienen una determinada independencia: «Hay otros conceptos relacionados, como el de exclusión social. Este se define como aquellos procesos, debidos a un conjunto de dinámicas de descalificación primaria, que marginan a las personas del acceso a las oportunidades humanas, impidiéndoles su participación real en la sociedad y el ejercicio de sus derechos».[1]

Según Mayra Espina, en una Mesa Redonda realizada sobre el tema, «el propio término marginalidad parte de enfatizar la ubicación de determinados grupos sociales en los márgenes de un sistema»,[2] con lo cual se establece una relación centro-periferia que provoca la aparición de modos de expresión diferentes. La relación establecida entre ambos grupos es de tensión, por tanto, la relación entre sus modos de expresión también lo será. Si citamos nuevamente a Mayra Espina, tenemos que «la definición de lo marginal entraña una relación de poder que culturalmente excluye a otro, y que define lo que es legítimo, normal, correcto».[3] En este sentido debemos entender que la realidad que pertenece a la periferia está fuera de lo que la autora concibe dentro de los marcos de lo normal o correcto.

La relación de tensión antes mencionada entre el centro y la periferia suele originar en esta última la aparición de una cultura de resistencia, es decir, de una contracultura, cuyo eje fundamental es la subversión de la cultura a la que se opone.

La marginalidad y los antilenguajes son nociones que se complementan. Un antilenguaje suele surgir donde existe un proceso de marginalidad sirviéndole de expresión en tanto esta supone, generalmente, el surgimiento de una realidad alternativa. Muchas han sido las teorías sobre la relación entre lenguaje y sociedad, pero creo que la que más se adecua al caso que nos ocupa es la llamada teoría del reflejo, según la cual la lengua refleja la realidad al tiempo que crea una imagen de ella.Si aplicamos esta teoría a nuestro estudio tendremos que donde surge una contracultura o, lo que es lo mismo, una antisociedad, deberá surgir también un lenguaje o un antilenguaje que la refleje y le cree una imagen.

Tomando como referente las ideas de M.A.K Halliday en su libro *El lenguaje como semiótica social* se podría definir el antilenguaje, en primera instancia, como el producto de una antisociedad, cuyo modo de expresión va contra lo establecido. El antilenguaje no es aprendido o adquirido sino que es creado por el hombre sobre la base del lenguaje común, con un fin que va más allá de la mera comunicación y que tiene sus bases en la autoafirmación del individuo y en el intento de brindarle la identidad y el reconocimiento que le son negados. Así podemos decir que el antilenguaje resemantiza, relexicaliza e, incluso, refuncionaliza el lenguaje común.

Por otra parte, el antilenguaje puede funcionar como mecanismo de defensa o protección, como vehículo de protesta o como ambos. Por ejemplo, el lenguaje de los presos, que en ocasiones se torna críptico para un hablante que no pertenezca a este grupo, coloca, a mi juicio, una barrera entre la sociedad que margina, y ellos que son los marginados. Como consecuencia de no poder insertarse, ellos crean un medio que excluye, de algún modo, a la sociedad de sus dominios, ese medio es el lenguaje. En otros casos, aunque se torne críptico en algunas circunstancias, el objetivo fundamental es utilizar el lenguaje como mecanismo de protesta dinamitando las estructuras del lenguaje oficial.

A partir de estas reflexiones podríamos considerar como expresiones de antilenguajes el habla de todos los grupos que están en la periferia (utilizando el término para hacer referencia a aquellos sectores que no están legitimados por los grupos que tienen el poder y determinan lo que es válido y válido). Por ejemplo, los gays, los negros, los delincuentes y los estudiantes, cuyo caso es especial pues no son excluidos o marginados sino que se autoexcluyen por propia voluntad. El alcance de los grupos que poseen el poder de delimitar lo que es aceptado se extiende a todas las esferas sociales, incluida la música, donde tenemos como ejemplo a los rockeros y raperos, que constituyen modos diferentes de rebelarse contra determinada música o ideología.

Luego de haber mencionado, de forma general, los principales rasgos que definen un antilenguaje y el entorno en que este suele surgir, considero que sería interesante analizar, a la luz de esta teoría, el movimiento de hip hop cubano como defensor de una realidad propia. El hip hop surgió a comienzos de la década del 70 en los barrios marginales del sur del Bronx y fue, en sus inicios, una mezcla de ritmos con la crónica del barrio. Al comienzo fue rebelión contra la música «Disco». El hip hop se compone de cuatro elementos (el rap, el breakdance, el DJ y el graffiti) que representan cuatro modos de rebelarse contra lo establecido.

Los primeros indicios de penetración de la cultura hip hop en Cuba datan de finales de la década del 70 y principios de la de los 80 del siglo XX, cuando la música rap y el breakdance fueron introducidos en la isla; pero no fue hasta los primeros años de la década de los 90 que comenzó a surgir el hip hop como movimiento cultural y sus principales exponentes en la Ciudad de la Habana procedían de Alamar, municipio periférico de la capital. Como se puede ver, el hip hop suele desarrollarse en los barrios o zonas que están más alejados del desarrollo industrial. Aunque es necesario aclarar que no siempre debe asociarse pobreza con marginalidad.

Dentro del movimiento de nuestro país distingo cinco zonas temáticas, principalmente:

1. La figura femenina:

a) madre

b) mujer sensual que se identifica con el placer sexual
c) prostituta
2. Racialidad y búsqueda de la identidad en las raíces afrocubanas
3. La autorreferencialidad del movimiento y exaltación del yo
4. Social
5. Comercial

Estas cinco zonas temáticas representan dos modos diferentes de asumir la marginalidad. Las cuatro primeras se incluyen en lo que se ha dado en llamar hip hop *underground* o «subterráneo», que intenta validar aquellos elementos que son rechazados por la sociedad, al tiempo que trata de afirmar el hip hop como forma de expresión. Muy a propósito, cito las palabras de Rodolfo Ovalle, en su artículo «Las calles del rap», que estudia los raperos de Bogotá, Colombia: «Para ellos el rap es la oportunidad escondida. La opción de gritar lo que les quema por dentro. El único camino de recordarles a otros siete millones de habitantes que ellos también existen. Y que piensan».[4]

En este punto me gustaría hacer énfasis en la denominación de este tipo de rap, pues creo que ahí está su esencia. El hecho de desarrollarse «bajo tierra» constituye una metáfora de la dicotomía exclusión-inclusión o centro-periferia, que define, como se ha visto antes, el proceso de la marginalidad. La última zona temática se inscribe en lo que se denomina hip hop comercial y su finalidad es incluirse en la sociedad.

Tomaré para mi análisis el área temática referente a la racialidad y la búsqueda de la identidad en las raíces afrocubanas, pues la racialidad es uno de los tópicos más frecuentes en el tratamiento de la marginalidad. El hecho de poner en el centro del análisis al negro ya sugiere el enfrentamiento entre la sociedad y la antisociedad pues, como es sabido, el negro ha estado estigmatizado como consecuencia del proceso de la esclavitud. El lenguaje refleja dicha estigmatización a partir de frases como «esa persona es de color», «fulanito es un negro de salir», «mírale el color y perdónalo» o, la muy popular ,«tenía que ser el negro». Estas letras suponen un intento de darle un espacio al negro, como manifestó Rodolfo Rensoli, miembro del Grupo Uno y promotor del movimiento de rap en Cuba, en entrevista realizada por María del Puerto:

> Sucede que esas organizaciones no han desaparecido, sin embargo, las sociedades negras sí, y alguien dirá que las sociedades de blancos también desaparecen; pero es que el blanco cubano o el no negro (léase árabe, chino) conserva espacios de relaciones, y el negro tiene que comenzar porque existen segmentos de su historia que no conoce. Le truncan el apellido, como dijo Guillén, el origen. Entonces, necesita repensar toda la historia para encontrar un significado, un símbolo, un por qué, un árbol genealógico, o inventárselo, como ocurre con los rastafari.[5]

Las letras de rap pecan muchas veces de manifestar un racismo invertido en lugar de proponer una solución al problema. Entonces una vez más el lenguaje nos da cuenta de ello en frases como «el blanquito ese», donde la unión del diminutivo con el demostrativo cargan de un matiz peyorativo a la expresión. Por otra parte, las letras tienen, en muchas ocasiones, a los negros como receptores explícitos, lo cual también es una actitud excluyente, al tiempo que muestran los estereotipos que la sociedad tiene del negro al hacer referencia al papel que aquel tiene dentro de esta y que se manifiesta en semas negativos como «delincuente», además de expresarse en la utilización del negro como centro de muchos chistes o en el desempeño del rol de ladrón o esclavo en la televisión.

Las letras están plagadas de elementos que definen al negro y que contribuyen a mantener el estereotipo que se ha creado de él. Entre estos elementos están la ñata, la pasa, la bemba, la conga y la rumba. Entonces se puede ver que el movimiento puede llegar a ser contradictorio, porque, por un lado, critica el estereotipo que la sociedad ha creado y, por otro, se autodefine a partir de la utilización del mismo estereotipo.

Otro de los recursos presentes en estas canciones es la imitación del habla de los esclavos que se trasmitió, fundamentalmente, por la práctica de las religiones afrocubanas. Por ejemplo, se oirán frases como «mi lengua te ta dicí», «eto son lo epíritu», «cuando yo ta abrí la boca», entre otras. En este sentido también se suelen incorporar tambores batá y cantos yorubas que pertenecen a dichas religiones.

Por otra parte, se hace referencia a las deidades afrocubanas como entidades identitarias de la antisociedad frente a las religiones católica y cristiana que identifican a la sociedad. Se marca la identificación del sujeto con los elementos que son caros a su cultura a partir del empleo de los pronombres posesivos y de la comparación. Por ejemplo, «mi micro tan fuerte como el machete e Oggún», «mi son tan dulce como el melao de Oshún», entre otros.

A menudo se trabaja el espacio de la loma y el monte como el lugar donde el negro encuentra protección y tiene su hábitat natural lejos de la sociedad, de modo que se manifiesta nuevamente la dicotomía centro-periferia, y se promueve el sectarismo y el racismo invertido, al que se hizo referencia.

Otro elemento que considero importante es que el hip hop se define como «poesía hablada» o «lírica». El testimonio de Rodolfo Rensoli así lo evidencia:

> Es una lírica potente que habla de las cosas de la calle. Es una estética callejera que muestra la poesía de maneras diversas, lo mismo en las palabras que se usan comúnmente, como en las disfrazadas –el mismo recurso de la poesía escrita– es, además, muy eficaz.
> Lo que sucede es que no ha sido estudiada profundamente porque la gente no la conoce. Hay que meterse dentro del rap para comprenderlo mejor, y dejar atrás

Entrevista

EN DOS TIEMPOS* EN DOS TIEMPOS

Reinier Pérez-Hernández

«Desde hace más de treinta años», escribió Graziella Pogolotti, «he visto crecer a Maggie. Anduvo por el Escambray a caballo y guitarra en mano, conviviendo en sórdidos albergues inundados de colillas de cigarros, resistiendo el embate de los insectos, descansando en literas entre ropas, maletines y libros. [...] Al ancho espacio del mundo sucedieron los rigores de la academia, la preparación de las clases para adultos que la aventajaban en edad y experiencia, la confección de programas, el completamiento de modelos innombrables destinados a programar en días y horas el decursar de la literatura hispanoamericana». ¿Cómo presentar a la persona que es entrevista aquí, miembro de la Academia Cubana de la Lengua, ex profesora de la Facultad de Artes y Letras y ahora del Instituto Superior de Arte, autora de una extraordinaria novela, *Desde los blancos manicomios*, y de ejemplares ensayos como *El Caribe en su discurso literario* y Paradiso: *la aventura mítica?* Quise empezar con estas esenciales palabras de Graziella Pogolotti. Y voy cerrar con otras, suscritas por el narrador Jorge Ángel Pérez, uno de sus hermanitos de la Caridad: «Ella, que es doctora y académica, siempre anda aprendiendo del mocerío, porque Margarita Mateo y Palmer [...] no opera con verdades de la razón, sino con las verdades de los hechos, las que aporta el amigo cuarentón o el jovenzuelo. Porque ella, a quien nadie llama Margarita sino Maggie, aunque sea académica y doctora, aunque pase de la media rueda, sabe bien que las verdades de la razón están fundadas en el principio de la no contradicción, que en las verdades de la razón el contrario es imposible. Y Maggie parece decir: contradíganme, contradíganme, contradíganme, porque la refutación propiciará el diálogo que reclama cada línea que ella escribe». Perdónenme tan largas citas, tomadas de textos publicados en el número 343 de *La Jiribilla* (diciembre de 2007). Nadie mejor que ellos, tan cercanos a ese ser de gran corazón humano y enorme lucidez intelectual.

La Habana, 27 de mayo de 2000

¿Maggie, le cogiste el ponche a la bicicleta?

Sí, le cogí el ponche, pero ahora de vez en cuando se me zafa la catalina, lo cual no es realmente grave: un poco de grasa en las manos y resuelto el problema. Lo grave son los frenos, que siguen rotos. Para bajar la loma de Paseo, por ejemplo, tengo que frenar con los pies sobre el asfalto en un despliegue de acrobacia más propio de adolescentes sin camisa, de los que se enganchan a las guaguas, que de una profesora universitaria. Además, ya mis tenis –los únicos– están perdiendo la suela.

¿Piensas que *Ella escribía poscrítica* sea más atrevido que *Del bardo que te canta* y *Literatura caribeña: pronósticos y reflexiones?*

Sí, Reinier. Cuando quise hacer mi tesis sobre el análisis literario de textos de canciones de la trova, la idea sonó muy mal en la Universidad, o sea, no se consideraba un tema serio... ¡cómo un graduado de Letras se iba a dedicar a eso! Y a mí me salva que Graziella Pogolotti acepta el tema y acepta, además, ser mi tutora. En términos académicos esa elección mía fue un gesto irreverente, pero creo que fue atrevido por el tema, no por la forma de tratarlo luego, que fue tradicional, bastante ingenua, cándida. Algo similar pasa con *Literatura caribeña*... En ese libro estoy tratando de analizar esa literatura, que es considerada menor, al mismo nivel de la latinoamericana. Es decir, se trata de una literatura sobre la cual existían y siguen existiendo prejuicios. Pero en realidad, tampoco hay un cambio renovador en cuanto a la crítica.

¿Cómo valoras, entonces, ese cambio que proyecta *Ella escribía poscrítica?*

Creo que en *Ella escribía poscrítica* tengo mucha mayor libertad para expresarme: como que me suelto. Es como si todo lo que hubiera escrito anteriormente lo hubiera

* Fragmentos de una entrevista a Margarita Mateo Palmer, realizada por Reinier Pérez-Hernández el 27 de mayo de 2000 y repetida luego, con algunas modificaciones, el 12 de abril de 2006.

hecho con orejeras, o sea, con un camino trazado de antemano del cual no debía salirme. Un detalle: ninguno de mis dos primeros libros está dedicado. Yo sentía durante toda esa época que el crítico debía estar ausente del texto, que la crítica debía ser un ejercicio completamente objetivo y que para el autor de ese discurso, para el sujeto que lo escribía, era un atrevimiento mostrarse, meterse y aparecer... una especie de egocentrismo. No era un problema de modestia, sino de considerar que quien escribía era una especie de abstracción, que no debía tomar partido, pues buscaba una objetividad, trataba de demostrar y de explicar todo, pero lo personal no debía aparecer. La voz del crítico estaba anulada, hasta el punto de que los dos libros no tienen dedicatoria alguna. Es como si tratara de esconderme y lograr el efecto de que quien hace ese discurso es una entelequia muy científica, que domina el tema y lo explica, pero sin ninguna pasión, sin ninguna idea audaz. Si aparecía alguna idea atrevida, bueno, entonces tratar de fundamentarla mucho, sin darme el lujo de equivocarme, buscando una veracidad, tratando de escapar del impresionismo, del apasionamiento con el tema, o de dar un criterio de esos que le viene a la mente a uno, pero que no lo tiene fundamentado. Las afirmaciones que hacía tenían que estar muy bien estudiadas, muy digeridas, ser aspectos sobre los cuales yo hubiera llegado a una opinión tal que hubiera podido defenderla hasta delante de la Inquisición.

¿Qué valor tiene este libro en tu trayectoria como crítica, profesora e investigadora?
La máxima. Por ejemplo, *Del bardo que te canta* es un libro al que ahora le veo defectos. Fue terminado en 1976 y no apareció publicado hasta 1988, más de diez años después de haberse escrito. También hay algo más, Reinier, ahora que pienso en la forma de hacer la crítica en esa época. Era como si uno fuera un instrumento que facilitaba el trabajo a los demás. Es decir, si yo había estado tantos años haciendo entrevistas y estudiando, ese conocimiento tenía que transmitirse, y era más importante su transmisión que la forma de expresarlo. Era como una entrega, un ponerse en función de los demás. Mientras que en *Ella escribía poscrítica* soy más yo. Me desentiendo un poco de las cosas. Si algo no queda muy claro, pero me gusta como está escrito, lo dejo. No me siento en esa necesidad de ser didáctica, de que se entienda exactamente lo que quiero decir, de no ser sugerente, sino explícita.

¿Han influido algunas corrientes de pensamiento teóricas en tu forma de pensar la crítica literaria y la literatura?
Creo que no. Creo que influye lo que llega dentro de la misma época, aunque uno no lea los libros. No soy dada a leer textos de teoría. Cuando dije en la presentación del Grupo de Estudios Teóricos de la Facultad de Artes y Letras, aquel 3 de febrero de 2000, que no era una teórica ni me interesaban mucho los problemas teóricos de la literatura, era cierto; a mí me interesa más el trabajo directo con el texto y me pierdo mucho en el mundo de la teoría. Lecturas de ese tipo realmente tengo pocas, las indispensables, es un tema que ni me interesa ni me apasiona. Pero de todas maneras creo que las influencias te llegan a través del mismo entorno. Bueno, en *Ella escribía poscrítica* sí tiene que haber influido todo lo que leía sobre el posmodernismo. Está claro que lo que iba leyendo acerca del posmodernismo me iba nutriendo, y creo que me ayudó también el hecho de que acababa de terminar la tesis doctoral sobre el mito en Lezama Lima y Wilson Harris, que es el primer libro con el cual me siento realmente satisfecha. Cuando terminé la tesis me sentí muy tranquila. Sentí que lo que había hecho era bueno. Eso me dio mucha seguridad. Creo que si no llego a haber escrito ese tercer libro, no sale la poscrítica como salió. Porque mi tesis de doctorado fue un libro como de cuatrocientas páginas, y sentí que efectivamente podía vencer ese monstruo que era *Paradiso*, que era Lezama, y hacerlo de una manera original. Fue una verdadera experiencia de aprendizaje. En las influencias quizás podría mencionar a Lezama, el hecho de haber estado en contacto muy directo con su obra, como algo que me sacude. Y paralelamente está Cortázar. O sea, ambos estarían entre esas influencias, son los dos autores que más yo he trabajado y estudiado –y disfrutado, desde luego–, y ese contacto deja una huella, algo se te pega de alguna manera.

¿Acaso hay algo de Cortázar en la concepción de *Ella escribía poscrítica*?
Creo que directamente no. Pero cuando hice *Ella escribía poscrítica* ya me había leído su obra completa. Ya había estado trabajando en el archivo de Poitier; conocía perfectamente su obra y su pensamiento, su forma de enfrentar la literatura, que es absolutamente irreverente y transgresora. Y aunque no lo racionalice, eso está ahí, como también está esa soltura de Lezama, su capacidad para moverse con una libertad enorme desde el punto de vista creador.

¿A qué se debe que insertes ficción en un espacio crítico?
Creo que tiene que ver con el hecho de que esa ficción está relacionada de alguna manera con la misma temática que se está trabajando. No son ficciones ajenas a la esencia del libro. El mundo, digamos, de Surligneur, está muy vinculado con los temas literarios que se están analizando. Hablando contigo ahora se me aclara eso, Reinier. Creo que ese aspecto es importante. Hasta una determinada época concebí al sujeto que hace la crítica como un sujeto que no vale para nada, que es cero. Es una nulidad que lo único que hace es crear una crítica que pueda ser útil a los demás. En *Ella escribía poscrítica*, de alguna manera, siento que el crítico es un sujeto con determinadas vivencias, insertado en un determinado mundo que es el telón de fondo. Un poco lo del escritor a la vista, saltando las distancias, y entonces, fíjate que casi todos los elementos de ficción aparecen... bueno, casi todos no, porque está lo del asesino de la Habana Vieja, que sí no tiene que ver con la ficción... No sé, Reinier... Vuelve a hacerme la pregunta.

Lo que pregunto es si responde a una función determinada el juego entre ficción y crítica literaria. ¿Hay detrás de este juego interdiscursivo algún «significado», sea o no oculto?
Me parece que no, a no ser el significado de que la ficción está relacionada con todas esas nociones sobre lo literario, con el discurso posmoderno... Vuelvo ahora a esa idea sobre el cambio que se me ha metido en la cabeza. Todo discurso responde a una persona que lo arma, que lo ve, por lo tanto esa persona tiene un mundo que siempre esconde detrás de un telón y en *Ella escribía poscrítica* se está descorriendo el telón.

¿Cuáles son los límites entre literatura crítica y literatura artística?
Para mí están bastante definidos, porque sigo pensando que la crítica debe tratar de buscar y hallar una verdad. A pesar de todo, esa concepción me sigue marcando. De la posmodernidad, esa idea de la caída de los grandes relatos y esa sensación de que a la larga... O sea, cuando escribía *Del bardo que te canta* estaba convencida de que esa era la verdad absoluta sobre ese fenómeno de la trova tradicional. Investigué tanto, leí tanto, entrevisté a tantas personas, que estaba convencida de que estaba presentando una verdad. Lo mismo cuando escribí, por ejemplo, sobre Claude McKay. Ahora tengo una postura más abierta. No hay búsqueda de una verdad absoluta. Hay una idea mía que puedo fundamentar más o menos, pero a la larga puede haber otras verdades. No es el afán de buscar lo último, lo trascendente, lo que define... Los límites siguen existiendo, pero menos marcados que antes. Incluso, en lo que estoy escribiendo ahora, que por el momento se me ocurre llamar *Gelsomina*, está muy bien delimitado lo que es ficción de lo que es crítica.

¿No hay alguna contradicción en esas palabras?
Seguramente debe haberla. Te diría que, a diferencia de lo que sucedió con los libros que escribí antes de *Ella escribía poscrítica*, cuando yo no me preocupaba tanto por la belleza, digamos, del lenguaje, ahora, para mí, es muy importante, al escribir crítica, que ese lenguaje tenga un valor estético en sí mismo. Eso no lo apreciaba antes. El lenguaje era un vehículo para transmitir ideas y tenía que ser sintácticamente correcto, tenía que ser un lenguaje claro, que llegara al lector. No había esa preocupación por un estilo que ahora sí tengo cuando escribo crítica.

¿Cómo marcarías los límites, las distinciones entre literatura y crítica?
La crítica está obligada a analizar un fenómeno y dar un juicio lo más objetivo posible. Mientras que la literatura sería narrativa y ficción, poesía, expresión de la subjetividad, vuelo de la imaginación...

¿Aunque también analicen fenómenos?
Exacto. Ya la literatura es ficción, que en el caso de lo que yo he hecho hasta ahora no es tanto ficción como testimonio, encubierto tras la máscara de la ficción. Pero ahí sí es algo que sale de ti mismo, que sale de ti y de tus experiencias. La crítica es lo contrario, tú miras hacia el texto y entonces hablas en función de lo ya escrito, mientras que en la literatura ya tú tienes del lado de acá lo que vas a decir y se trata de llevarlo al texto.

La Habana, 12 de abril de 2006

¿Maggie, dónde está la bicicleta?
La bicicleta china ya no existe. Se fue cayendo a pedazos y las últimas piezas se las regalé a los muchachos del barrio. Ahora tengo un medio de transporte más adecuado a mi edad, aunque algunas veces –realmente pocas para serte franca– he sentido nostalgia de ese andar La Habana en dos ruedas. La perspectiva, sin dudas, era otra.

¿Piensas que *Ella escribía poscrítica* sea más atrevido que *Del bardo que te canta* y *Literatura caribeña: reflexiones y pronósticos*?
Absolutamente. En mi obra inicial están ausentes por completo los problemas y las experiencias del sujeto de la crítica. Quizás esos dos libros son atrevidos por los temas que abordan, sobre todo el de la trova tradicional, pues era esta una temática bastante alejada entonces de los intereses de la academia. Incluso en Paradiso: *la aventura mítica*, que fue escrito como parte de mi tesis de doctorado, es decir, antes que *Ella escribía poscrítica* (aunque fue publicado mucho después), mi escritura es bastante convencional en términos de la presencia del sujeto que escribe.

¿Cómo valoras, entonces, ese cambio que proyecta *Ella escribía poscrítica*?
Lo veo como una necesidad expresiva en un momento dado de mi vida y de mi experiencia profesional.

¿Vincularías *Ella escribía poscrítica* con la crítica impresionista?
Sí y no. No consideraría impresionista la parte teórica, el análisis de los textos concretos, pero siento que el resultado general del libro, su tono y desenfado, sí tienen que ver con algunas coordenadas del impresionismo.

¿Y qué valor tiene ese libro en tu trayectoria como crítica, profesora e investigadora?
Ese es el libro que más satisfacciones me ha dado y el que más he disfrutado mientras lo escribía. Luego me sorprendió que tuviera tan buena acogida. Y me refiero no solo a la recepción de la crítica, sino sobre todo a los comentarios que de tú a tú me fueron haciendo los más disímiles lectores. En mi trayectoria como crítica e investigadora creo que marca un momento de madurez y de cierta confianza en mí misma.

¿Han influido algunas corrientes de pensamiento teóricas en tu forma de pensar la crítica literaria y la literatura?
Creo que las mismas concepciones teóricas sobre la posmodernidad han tenido bastante influencia en mi modo de ver la literatura. Seguramente hay otras muchas influencias, pero yo no sabría señalarlas.

¿Acaso hay algo de Cortázar y de Lezama en la concepción de *Ella escribía poscrítica*?
Mi zambullida en la obra de Lezama fue una experiencia profunda y liberadora. Me puse en contacto con una fuerza creadora tan desmesurada que muchas nociones establecidas se removieron en mí. Creo que si no hubiera tenido esa experiencia no hubiera escrito mi libro de ese modo. El mundo lezamiano es tan fabuloso y a la vez tan apegado al acontecer cotidiano, a la idiosincrasia del cubano, tiene tanto de humor y de parodia, que es difícil que el contacto directo y prolongado con su obra no me haya influido. Lo mismo sucede con Cortázar, que es un escritor tan transgresor e irreverente. Nunca me cruzó por la mente, mientras estaba escribiendo la poscrítica, que su estructura tuviera que ver con textos como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*. Sin embargo, esas lecturas estaban ahí. No es que yo las tomara conscientemente como modelo, pero ese desenfado estructural y genérico de un Cortázar era ya parte de mis experiencias literarias.

¿A qué se debe que insertes ficción en un espacio crítico?
Vuelvo a lo mismo. Responde, creo yo, a una necesidad expresiva. De hecho la ficción entró poco a poco, de manera aparentemente casual, lo cual no quiere decir que no haya respondido a una necesidad. Ya lo conté una vez: estaba trabajando una noche cuando se fue la luz y entonces, en medio de esa oscuridad, escribí de un tirón lo que ahora es el posprólogo. Lo escribí sin ninguna intención de incluirlo en el libro. Pero poco a poco la idea de esos testimonios y ficciones empezó a cobrar fuerza. Se me ocurrió abrirle espacio a un sujeto de la crítica, un personaje que iba a ser creado tomando como modelo a Redonet. El libro se hubiera llamado entonces *Él escribía poscrítica*. Ese fue el título inicial del libro. La figura de Redonet, su trabajo como crítico literario, su peculiar personalidad, me motivaban mucho para lo que pensaba hacer. Me costaba trabajo, sin embargo, situarme en su punto de vista y en sus circunstancias concretas, y así fue como apareció el sujeto femenino del libro. Como ves, hubo una serie de mediaciones antes de que la escritura asumiera el tono y la forma que tuvo. Sin embargo, después de estos tanteos iniciales me expresé con mucha libertad.

¿Responde a una función determinada el juego entre ficción y crítica literaria. ¿Hay detrás de este juego interdiscursivo algún «significado»?
Es muy probable que responda a alguna función, pero yo no sabría decirte a cuál, a no ser –¡otra vez!– la función expresiva que ya te comenté. De todos modos, sí hay un juego entre los temas de la parte ensayística y los de las ficciones. Se interpenetran, se interrelacionan, se parodian, en fin, es como si las partes ficcionales amplificaran en otro tono y en otra dimensión los mismos temas. Un especie de recurrencia, pero traducida a otra forma.

¿Cuáles son los límites entre literatura crítica y literatura artística?
En estos momentos esos límites para mí son bastante borrosos. Cada vez veo una fluidez mayor entre diferentes géneros literarios. Te diría incluso que en estos momentos siento que las convenciones genéricas establecidas se distancian demasiado de la literatura que se está escribiendo. Siempre las fronteras genéricas han sido un poco casillas en las que la obra concreta suele entrar a empujones, pero últimamente percibo más fuertemente ese fenómeno.

¿Cómo marcarías los límites, las distinciones entre literatura y crítica?
La preguntica se las trae. Le di la vuelta a la anterior, pero me vuelves a atrapar con esta. Pues bien, obligada a responder te diría que en estos momentos no veo claramente las diferencias, incluso a nivel de crítica, para no hablar del ensayo, ese centauro de los géneros donde, según Alfonso Reyes, hay de todo y cabe de todo.

¿Con qué tipo de puntadas Surligneur-2 cosía el uniforme de *taek-won-do* del Abejorro?
Surligneur hacía su mejor esfuerzo por coser el uniforme de lona. Se había buscado una aguja grande, un hilo fuerte, y trataba de remedar las puntadas de una máquina de coser. Estaba convencida de que una madre debía emprender esa tarea con eficiencia, pero en realidad la costura no era su fuerte. En una ocasión, al hacer un dobladillo había cosido el vestido a la bata de casa que tenía puesta. Para mayor desgracia, ese accidente ocurrió delante de su primera suegra, que la miró con un retintín de sorna y desprecio. Surligneur no quería ver esa mirada en los ojos de su hijo, y se esmeraba en cada puntada, la aguja penetrando en el lugar exacto de la lona, horadando la tela en línea recta, cada fragmento de hilo derechito, como trazado con una regla por un dibujante muy diestro, todos del mismo tamaño: un verdadero primor esas costuras en las que invertía un tiempo y una energía enormes.

En la playa de Bocambuila, ¿cómo se tiraba al mar Dulce Azucena: de cabeza o de pie?
Dulce Azucena se lanzaba de cuclillas, de cabeza, de costado, de espaldas, de pie. Hecha un bulto, un amasijo informe de carne, desasida de su cuerpo se lanzaba. Para ella lo importante era lanzarse, difuminarse en el agua, huir de sí misma porque estaba padeciendo un profundo mal de amores. Tenía el corazón muy herido y no sabía cómo lo iba a curar. Por suerte estaba alojada en la misma habitación de Redonet y él le daba sabios consejos que apaciguaban un poco su ánimo.

¿Cuántos baños con cascarilla y albahaca se dio Dulce Azucena para limpiarse del polvazo que le echaron?
Surligneur no le permitió a Dulce Azucena hacerse ningún despojo, ni darse los baños con cascarilla que le habían recomendado. Ella era demasiado racional e incrédula como para permitirle esos excesos. La pobre Dulce Azucena estaba demasiado apabullada para tratar de imponer su voluntad. De ahí que las desgracias, lejos de disminuir, aumentaran.

¿Qué hizo Surligneur-2 con el kriss alfánjico de aquel bandido guyanés con que se tropezó en el camino?
En realidad nunca se lo pudo quitar, aunque sí le salvó la vida al simbático y simpático marinero que entonces, además, era su amante. El bandido guyanés huyó con kriss alfánjico y todo, incluida la cartera con la cual Surligneur lo golpeaba desesperadamente. El simbático marinero solo recibió un tajo en el brazo gracias a tan efectiva y valiente intervención del personaje femenino. Entonces regresaron al barco, que estaba anclado en las riberas del río Demerara, donde el marinero fue curado de su herida. Cuando esa misma madrugada Surligneur regresó al Park Hotel escoltada por media tripulación del Tania, encontró, en el lugar donde se habían desarrollado los hechos, tirados en la hierba, su monedero, los espejuelos y los casetes con las entrevistas que le había realizado a Denis Williams, el autor de *Other Leopards*. Sus carterazos no solo espantaron al bandido sino que dejaron caer al piso y pusieron a buen recaudo sus más apreciadas pertenencias. A partir de entonces Surligneur no se aventuró más a regresar tarde en la noche a su habitación del hotel: pernoctó reiteradamente en el camarote de su amado, escondida como un polizonte, hasta que los rayos mañaneros y los vaivenes del río los sacaban de su letargo amoroso. Pero la ficción es la ficción y en esta era más efectivo que Surligneur arrebatara al bandido –un fornido ejemplar de seis pies– el arma del delito.

¿Dime, era sexy Nazir?
Sí lo era. Mucho. Nunca recriminaré lo suficiente a Surligneur-2 por haber dejado escapar de sus manos esa maravillosa oportunidad que se le presentó inesperadamente. Desde luego que debió de haber hecho el amor con el árabe en los asientos del tren Irún-Madrid. Dejar que el moro lujurioso la colmara de arábigo erotismo y le transmitiera el ardor de una frente de la que el negro cabello se desvía. Son oportunidades únicas, que no se vuelven a repetir. En un texto que escribí posteriormente, no publicado todavía, aparece un personaje femenino, Gelsomina, que se desquita de Surligneur en un intenso encuentro sexual con un jamaicano, también en el vagón de un tren. Evidentemente para mí los ferrocarriles tienen una endromuria muy especial, un halo erotizante. De hecho, cada vez que tengo sexo oigo el traqueteo de las ruedas de un tren. A fin de cuentas no sé si lo que me lleva al éxtasis es la pericia del amante o el sonido que me invento.

¿Que calificación le dio la profesora a Jorge Brioso en el examen de 4to Letras?
La profesora le hubiera dado evaluación de excelente, pero realmente Brioso nunca fue alumno suyo en 4to año. Él tuvo que abandonar la Escuela de Letras antes por faltas de asistencia a clases. Sin embargo, el texto que aparece en el libro sí fue escrito por Brioso como respuesta a la pregunta que sí le fue formulada. Yo había mantenido, a través de Redonet y Teresa Delgado, el contacto con Brioso después que ya había dejado la Escuela y se me ocurrió un día hacerle la pregunta.

¿Quién crees que se haya robado el número 23 de la revista *Puro Cuento*, donde aparece «Variaciones sobre la postmodernidad», de Mempo Giardinelli?
Siempre he pensado que fuiste tú.

EN DOS TIEMPOS
EN DOS TIEMPOS

Pos-presentación brevísima para una nueva era*

Ariel Camejo

Ha transcurrido ya una década (y algo más) desde que viera la luz por vez primera (en una época en la que curiosamente la luz no era muy abundante, ni la eléctrica ni la editorial) el texto que pos-presentamos esta tarde.

No puedo dejar de reconocer que me vi en un serio dilema cuando el pos-editor de *Ella escribía poscrítica* me pidió hace solo unas semanas hacer una presentación especial acá en la Facultad. Dos circunstancias alimentaban mi preocupación. Primeramente que se trataba de una segunda edición, evidencia palpable de que la primera se agotó, se extinguió, lo cual admite a su vez, tratándose de un texto de crítica literaria, solo dos explicaciones posibles: 1) el libro es realmente bueno, interesante, productivo, etc., o 2) el libro fue colocado por error en el Pabellón Infantil durante la Feria del Libro. En virtud de que no se han presentado quejas al Instituto del Libro debemos atenernos a la primera. El otro elemento perturbador lo evidencia esta performance, recluidos tras los muros de *Upsalón,* madre nutricia que en este instante otorga con su cetro la gracia real y que, queriendo o sin querer, canoniza.

Y he aquí entonces que toma cuerpo mi pregunta: ¿no significa tal actuación investir a *Ella escribía poscrítica* con el mismo rol que combate? ¿Acaso todas las circunstancias no apuntan hacia la constitución de un paradigma, noción que paradójicamente su escritura dinamita? Transcurridos diez años vendría a ser esa una de las cuestiones que nos muestran el corazón aún palpitante de este texto.

Si *Ella escribía poscrítica* pugna por desestabilizar desde la escritura las jerarquías y los límites entre el centro y el margen, se descubre ahora reposicionado en una centralidad incómoda y decididamente involuntaria. Claro que habría que hablar antes del carácter doble, suplementario diría Derrida, de esa escritura, una escritura que muestra pero que al mismo tiempo «es», que dice y se dice. Por ponerlo más claro, una escritura que habla, es decir, dialoga, discute, con la posmodernidad (tópico que aprovecha para visualizar un grupo de series binarias en tensión permanente –centro/ margen, canon/ *corpus*, público/ privado–, corporizadas en asuntos específicos como el *graffiti*, el tatuaje, la literatura latinoamericana contemporánea, la entonces novísima narrativa cubana); y otra, solo rastreable en el constante intercambio de roles entre *logos* y *pathos*, que se emancipa desde el silencio y traza una nueva topología para la crítica tras el descubrimiento de una geografía oculta de textos a los que la voz le había sido negada. O sea, una escritura que es en sí misma un relato posmoderno, con todos los atributos que ello implica.

De tal suerte que el texto se nos presenta entonces como un jardín de escrituras que se bifurcan; nos sitúa ante ese crecimiento rizomático del cual hablaban Deleuze y Guattari, rutas que quiebran un planteo históricamente vertical del poder para desplegarlo en una compleja horizontalidad que pone en conflicto razón y sentimiento, el cuerpo en lucha desde su propia inscripción cognoscente, tratando de exceder los límites que lo contienen y enfilar la proa hacia una zona de la experiencia que esta vez enfrenta la escritura a su propia soledad. Esa misma soledad que revolotea en torno al concepto de lo que, más por seguir la corriente que por detenernos a pensar en ella, llamamos Posmodernidad, reino de la dispersión donde se difumina toda jerarquía, ámbito por excelencia del acontecer informe, Aleph de la *episteme.*

Y sería oportuno preguntarnos, ahora que oteamos desde la distancia, si acaso *Ella escribía poscrítica,* que intenta el abordaje de un problema como flanqueándolo, no ha entrado a formar, en tanto escritura, parte inseparable del problema mismo. Como si la extrema cercanía del ojo poscrítico propiciara el rapto violento y se hallara ahora en el vórtice de la tormenta, atrapado en su vertiginoso remolino.

No podía dejar de compartir con ustedes estas reflexiones, aunque quizás para aquellos que conocen hoy por primera vez el texto no haya quedado muy claro de qué se trata. Es por ello que me gustaría aprovechar la ocasión para invitar a Maggie a que venga un día de estos, con menos premura y menos sonrojo, a conversar con nosotros de su libro y, tal vez, ahora que están de moda los congresos, podamos organizar uno bajo el lema de «La poscrítica y los retos del siglo XXI».

Termino por supuesto recomendando a todos el texto e invitándolos a su lectura plural: la académica y la post, con lo que sea que vaya después de ese post: la verdad, la razón, el Eros, la experiencia, el silencio.

* Texto leído el 18 de mayo de 2006 en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, con motivo de la presentación especial de la nueva edición de *Ella escribía poscrítica,* de Margarita Mateo Palmer.

Tibi gratias

Haydée Arango

Días invernales como estos, en los que la luz y el aire se tornan más amables, me hacen recordar, inevitablemente, mis primeros pasos universitarios. En el estremecimiento que me provoca esta atmósfera resuenan el entusiasmo y la angustia de aquellas revelaciones inaugurales: la de la independencia y la libertad, la del amor y la amistad, la del conocimiento y la vocación. Y ahora, de entre todos esos recuerdos emerge también la imagen del maestro simpático, sencillo y admirable que fue Amaury Carbón.

Aprender a leer y traducir del latín hubiese sido una faena mucho más trabajosa sin los ocurrentes métodos y la personalidad de Amaury. Yo todavía conservo, en las cuatro libretas que semestre tras semestre dediqué a la asignatura, un catálogo de frases latinas que él nos llevaba a cada clase, y con las cuales, además de ampliarnos el léxico, nos enseñaba también un poco de la vida.

Nullus die sine linea

Un día, mientras todavía estaba en el primer año de la carrera, fueron a presentar al aula un número de la revista *Universidad de La Habana*, en el que aparecía un artículo de Amaury sobre las traducciones latinas de Enrique José Varona. Confieso sin mucha vergüenza que en aquel momento no me interesé por las incursiones de Varona en el mundo clásico, sino por acercarme a las inquietudes intelectuales y, sobre todo, a la escritura viva de quien era para mí toda pedagogía. Así, poco a poco, aprendí a valorar a Amaury no solo como un maestro excepcional, sino también como un investigador incansable, riguroso y siempre activo.

Longus est iter per praeceptor, breve et eficaz per exempla

Pero quizás lo que más le extrañaremos sea su sentido de la humildad y su simpatía. En los pasillos de la facultad siempre se agradecía tropezar con aquella sonrisa amplia y sincera que Amaury le entregaba a cada estudiante, a cada colega, a todos. Él sabía acotar cada conversación con el comentario preciso e inteligente, y recuerdo que siempre me pregunté cómo era posible que pudiera combinar, con tanta naturalidad, su ingenuidad campechana con la observación más sagaz. Amaury tampoco escatimaba en confesiones: no solo tenía esa facultad para contar con gracia sus experiencias personales, buenas y malas, sino que también pensaba, estoy convencida, que con ellos ayudaba a encontrar un apoyo, un consuelo, un ejemplo o, sencillamente, un pretexto para reír. Amaury se debía a los otros, a todos nosotros.

Carpe diem

Hace menos de un mes, cuando ya oscurecía, Reinier y yo nos encontramos con Amaury en el cruce de Prado y Malecón. En cuanto lo vi me sorprendió que su rostro no fuera el mismo: venía molesto porque llevaba horas esperando una guagua para regresar a su lejano Alamar, y ya se hacía tarde, y estaba cansado de una larga jornada de clases en la Unión Latina. Entonces decidimos quedarnos allí y compartir con él su impaciencia, hasta que apareciera alguna opción salvadora que nos llevara a nuestro destino. Por suerte, en menos de veinte minutos ya habíamos cruzado el túnel, y durante la espera, durante el viaje, el profesor y nosotros, sus dos antiguos alumnos, pudimos conversar de muchos temas que poco a poco le fueron aligerando el ánimo. Reinier y yo nos quedamos en Cojímar con el deseo de haber podido acompañarlo hasta el final, y desde abajo vimos alejarse la sonrisa de Amaury, cuyo rostro ya había vuelto a ser el mismo de siempre.

Specta momentum, tibi crematum instrumentum

De las muchas generaciones de alumnos que han querido y admirado a Amaury nos llegaban historias increíbles. Que cantaba ópera en las clases, que cierta vez se trepó en una mesa para declamar, que repartía bombones antes de entregar las pruebas... Nunca supimos, los que hace siete años éramos sus nuevos pupilos, de la veracidad o no de estas historias, y yo nunca me preocupé por preguntarle. Supongo que porque las asumí como reales inmediatamente, pues estaba convencida de su capacidad para sorprender. Sin embargo, los muchos años acumulados no le impidieron a Amaury divertirnos también a nosotros con algunas de sus ocurrencias. Sobre todo recuerdo una ocasión hilarante en la que entonó en plena clase algunas traducciones suyas de canciones populares, como «Tres lindas cubanas» o como aquella de Van Van que repetía «Aguanta un momento, que se me quema el instrumento». Y luego remató el concierto con el Himno Nacional en perfecto latín.

Verba volant, scripta manent

En el período que fui editora de la revista estudiantil *Upsalón*, su colectivo no dejó de pedirle a Amaury que

colaborara con la sección «Reescrituras». Queríamos que nos contara alguna de aquellas anécdotas ya legendarias, que dejara un testimonio de su labor pedagógica, que nos diera una valoración de la que había sido su vida en la Facultad de Artes y Letras. Pero Amaury siempre se negaba, y sé que los nuevos realizadores de la revista tampoco le dejaron de insistir. Decía que él no tenía historias interesantes que relatar, que no recordaba ningún episodio simpático, que su vida como profesor no valía la pena como para ser contada. Ahora ya no lo tenemos con nosotros para seguirle insistiendo, para tratar de vencer su tremendísima modestia. Sé que entre los que lo conocimos su presencia permanece en los pasillos de su Facultad. Es para las nuevas generaciones, para los que ya no tendrán el privilegio de descubrir la antigüedad clásica y la lengua latina a través de Amaury, que quiero saldar su deuda con nuestra revista.

Cojímar, 10 de enero de 2007

Nihil humanum a me alienum puto

YOANDY CABRERA

Aún inmerso en ese estado de estupor que ha provocado su ausencia repentina, miré a los estudiantes y dediqué la primera clase de Latín II a quien, durante más de treinta y cinco años, consagró su vida al estudio y la difusión de la lengua y la cultura romanas en nuestra Universidad.

Hablar de Amaury en pretérito es, hoy, la más dolorosa exigencia a la que me someto. Comenzó siendo mi tutor, llegaba antes que yo a las clases que me iba a visitar. No dejó de sorprenderme la disciplina y el respeto que siempre tuvo con lo que emprendía. Recuerdo los planes de trabajo manuscritos para que yo firmara y guardase una copia cuando aún era alumno ayudante. Además, es inseparable de esto su buen humor, sus comentarios de pasillo en que se unían pensamiento común, cierta inocencia rural (que nunca lo abandonó) y el profundo conocimiento que poseía. Lo mismo analizaba en una clase los acueductos de Roma que el modo de bombear agua en el municipio Plaza. Cantaba y traducía al latín tanto una canción de Paulo FG como el Himno Nacional. Solía llegar al departamento y referir algún incidente en el camello, nos comentaba sobre algún personaje popular, o tarareaba un estribillo bien sonado. No he conocido a nadie que haya hecho más vitales las palabras del personaje terenciano: «*Nihil humanum a me alienum puto*».

Recuerdo que, al comenzar como profesor en la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas, él estaba en Estados Unidos y decidí enviarle un examen extraordinario por correo electrónico para que fuera él mismo quien lo calificara: a la media hora ya tenía de vuelta la calificación y sus consideraciones. Incluso ingresado, pidió que no le colocaran el suero en la mano derecha para poder revisar las pruebas. Había en él un compromiso ineludible con la instrucción, con su trabajo; por lo que, después de recibir sus enseñanzas, uno tenía que reconocerlo como maestro genuino, no como *magister* –el latinajo tiene para nosotros cierta resonancia escolástica, y nada más alejado del profesor afable, humilde y sonriente que nos enseñó por primera vez a declinar.

Podía hacer algún comentario y detenernos cuando solo íbamos de pasada, o lo escuchábamos en el laboratorio de computación, donde se le veía asiduamente: siempre su gran capacidad asociativa, los antiguos siempre; su propósito de intercambiar conocimiento, las últimas cavilaciones sobre un tema compartidas con el alumno de primer año o con el agente de seguridad... porque para Amaury el acto intelectual era también actividad de pasillo, acción vital al alcance de todos e infinito: nada más natural, entonces, que compartirlo.

La lección más acabada que hemos recibido de él es la humildad, comentar lo que se ha aprendido sin parecer ostentoso o autosuficiente. Uno de los últimos temas que compartimos fueron sus ideas sobre las «malas palabras», y sobre la necesidad de que estas existan: me alegró tanto escucharle opiniones que podrían asociarse únicamente con la juventud... Juntos descubrimos que «joder» viene del verbo latino *futu re*, y se quejaba del daño que hacía a la historia de la lengua el puritanismo de los gramáticos.

Me había prometido no ser nunca lo suficientemente adulto como para asistir a determinados sitios, pero calculé mal: hay lazos que nos atan a los que nos rodean y no son precisamente formalidades. Hacía más de un año que no sentía esa tristeza que se ahonda y hace del aliento escarcha afilada. Soy, acaso, la voz más joven de sus compañeros de departamento; sirva mi mensaje como tributo de los que, por ese dolor traducido en silencio abismal, temen escribir o pronunciar cualquier palabra que pueda ser solo eco en el vacío o voz rajada.

Amaury, sencillamente

ELINA MIRANDA

Es muy difícil escribir estas líneas, como difícil es pensar que ya no te volveré a encontrar muy temprano en la Cátedra y que ya no hablaremos, como tantas veces, de todo lo humano y lo divino en esas tempraneras charlas, o que ya no estarás, siempre prodigando tu apoyo.

En los últimos años, por distintas razones, he escrito sobre mis profesores, pero nunca sospeché ni pensé escribir estas líneas, quizás, como aventurábamos Luisa y yo al comentar el impacto recibido, por lo inesperado, por la común cotidianidad, porque habías sido nuestro alumno, como siempre te encargaste de subrayar al nunca dejar el tratamiento de usted con que nos distinguías.

Hace poco estuvimos los dos sacando la cuenta de los años que llevamos de conocernos y nos remontamos a más de treinta y cinco. Recuerdo cuando te conocí bajo un diluvio espantoso, al tenerte que citar por la milicia para presentarnos en la Facultad. No reparé entonces, quizás porque todavía estaban muy próximos los años en que estudiantes y trabajadores asistíamos juntos a las mismas clases, que ya estabas al frente de una familia. Fue una casualidad el que en un mismo año matricularan la licenciatura en Letras Clásicas Marcito, Ester y tú, todos ya con una profesión y una familia, pero que habían decidido tornarse meros estudiantes, dejar caminos y sueldos para obtener la formación académica que deseaban.

Sin embargo, más que en las clases de griego, en el aula que precisamente ahora ocupa la Cátedra, recuerdo cuando pasábamos largas tardes en casa revisando la mecanografía de mi tesis, luego de poner un bombillo en el portal; cuando tú y Juan Jorge pusieron los gráficos al revés en el curso de la defensa, o cuando aprovechábamos los días de vacaciones para terminar algún artículo comprometido para el proyecto de investigación.

Recuerdo que cuando te graduaste fuiste a trabajar al Ministerio de Cultura, y para solucionar el problema de vivienda te integraste a la microbrigada, pero ni aun en esos días que pasabas en la construcción, lleno de polvo y cansancio, dejaste de dar tus clases de latín en el Pedagógico. Ya después, cuando al fin pudiste integrar nuestro departamento a tiempo completo, no creo que hayas estado ausente de ningún proyecto ni de ninguna labor. En los años ochenta, cuando las inspecciones del MES atronaban nuestra vida académica, colaboraste con Juan Jorge en el libro conmemorativo, de circulación estrictamente interna, y creo que fue por entonces, al coincidir que te habían dado la categoría de asistente, cuando escribiste que en verdad la categoría estaba bien dada, pues tú asistías a todo.

En otro momento habrá que hablar de tu afán siempre presente de superación, de cómo paso a paso recorriste toda la escala de la enseñanza, desde la primaria a la universitaria, de tu paciente indagación entre viejos legajos, de tus aportes científicos, aunque, si tuviera que definirte, creo que lo mejor sería usar un adjetivo muy del gusto de la Dra. Antuña: siempre fuiste una persona decente, y un amigo leal. Prefiero, entonces, que estas palabras no sean una despedida ni mucho menos, sino una continuación de un diálogo ya de años y que seguirá, pues nunca dejaremos de sentir tu presencia, como siempre discreta y solidaria, en nuestra Cátedra y en nuestros corazones.

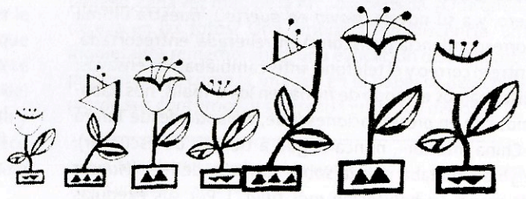
De maestro primario a profesor de la universidad

AMAURY B. CARBÓN

Durante los últimos veintiséis años, dedicados por entero a la Universidad, he logrado mi realización completa como profesional. Añadiendo poco a lo poco, como aconsejaba Hesíodo, he hecho mucho más de lo que hubiera pensado o me hubiera propuesto en cada una de las etapas de mi vida.

[...]

En resumen, mi vida no ha sido sólo la mía, pues son muchos los que pueden contar historias similares; sino un ejemplo, uno más, del quehacer de miles y millones de personas que hemos vivido en Cuba en el largo período de transformaciones y logros que ha sido la Revolución. En latín: *tempus faciendi* (época de creación).



Lejanía de Nara Araújo

Jamila M. Ríos

A rose is a rose is a rose is a rose.
Gertrude Stein

Mi relación con Nara Araújo fue inevitablemente textual. Desconocí (lo diré en términos suyos) olímpicamente su existencia, hasta que la tuve en el aula un día, hilvanando uno de sus *proteicos* discursos, dibujando su malla, la sucesión de corales o nervaduras que resultaba su palabra. Un verbo *lábil*, certero, irónico al hurgar (en literatura, crítica y teoría, como en nuestras respuestas); un escalpelo que, sin embargo, con los juegos de abalorios que proponía, podía llevar (del sentido literal al metafórico, y del moral al anagógico) a una especie de estado de gracia. *Vibra* que compartíamos sus estudiantes; como a ratos se compartía aborrecer su distinguida severidad, y temer las preguntas a que nos sometía, en una interrogación que era más bien interpelación constante de sí.

Dirán que oírla no era equiparable a leerla. Pero entrar en sus ensayos fue otra iluminación. Leí *La huella y el tiempo* –o casi– parada donde lo compré; y prendada de la Nara interior, que glosaba sus fotos y crónicas, quise hacer mi glosa de la glosa de la glosa. Más que su indagación por escrituras, espacios y sujetos subalternos, me conmovió aquel ojo de viajera repasando su huella en la huella de la huella: espéculo, espiral incansable. El acto instintivo fue buscar todos sus libros: *Viajeras al Caribe* (1983), *Visión romántica del otro* (1993), *El alfiler y la mariposa* (1995), *Diálogos en el umbral* (2003), esperando hallar más de poscrítica, y más de autobiografía. Al ver que sus «Retratos» eran una flor rara (el *boomerang* de su método traspasándola), me hallé proponiéndole sucesivos temas de tesis y la gané por tutora.

Escribir de la suya o de otras huellas –por encantarla a mi vez– había sido la *Ilíada* y *Odisea*, pero nada como ensayar para esta Nara que me glosó implacable. Fue como escribir una novela por entregas para un editor muy celoso, y alentador. Una continua prueba de galera en que corregía mis posturas como una profesora de ballet; y reducía el *batiburrillo* de mis frases, el hermetismo, la profusión de conectores, mientras propulsaba o asentía a los dos movimientos asociativos que ella sabía tan bien: el caracol (hacia adentro) y (en todas direcciones) el encaje.

Después de tales cercanías; de dedicarle «...la noche de los cerezos en flor»; de incitarla a la Ñ (en la Academia Cubana de la Lengua), a ensayar sobre la Generación Año Cero, y a su novela, *Navío en puerto...*, nuestra última correspondencia transcurrió entreverada, entrecortada. Entre el correo y el teléfono, intercambiábamos ensayos; discutíamos el modo de firmar en los e-mails; nos dábamos cita en presentaciones (que, viajando desde Tarará –China interior–, nunca llegué a tiempo de escuchar); y yo acumulaba poesía sobre su mesa de leer (*Huecos de araña, La habitación más tibia...*). Por sus exequias japonesas que repaso en una foto, se me antoja que su entrar y salir, cada vez más rizomático, la iba empujando al sol naciente, al archipiélago del que venía *Nara, comarca lejana* –como le gustó creer. Me lo avisaba el sábado, reacia: «cuídese de los del Lejano Oriente» –se despidió. El paso de un vaso comunicante a otro y otro no la alejó nunca de Cuba: posada en un piélago de espejos que todo lo conectaba, porque era el infinito. Ahora tampoco: extraviada en el Jardín de la Madre de Teresa de Calcuta, fluyendo en un abanico de meandros, Nara Araújo solo espera que alguien le tome la palabra, indicándole el hilo para recomenzar.

Manera de decir *chapeau*

Yoandy Cabrera

Una mujer que ha visto
un árbol resplandeciente en mi sonrisa
me lo ha dicho sin el menor rubor,
académicamente,
como cuando hace su lectura comentada del *Fedro*.

Me arregla el cuello de la camisa
al saludarme en el pasillo de la Facultad
o se ocupa de cómo visto,
de qué me pongo para asistir a clases.

Una mujer con cadenita en el pie
coquetea maternalmente,
doma mi discurso nervioso,
mis voces encrespadas,
parpadea y acomoda el mentón sobre la mano
cuando pido la palabra en clases.

Una viajera de pasos lentos,
de pensamientos largamente meditados,
de pose y finos ademanes,
negada a que el alfiler la inmovilice
tras el cristal del museo.

Una mujer que ahora mismo,
como si hubiese perdido el hilo de la conferencia
a causa de alguna interrupción
o de algún comentario al margen,
emprende el camino
que los antiguos llamaban de las sombras.

Su rostro pensativo, sosegado,
crece como otra idea en la caverna,
va y viene en ondas de sucesiva transparencia,
como el pétalo de la magdalena sobre el té,
y requerida nuevamente,
antes de que baje las escaleras y
la pierda otra vez de vista,
fija en el estudiante toda su atención y vuelve a decir
a ver, Yoandy, dígame.

14 de enero de 2009

Coming home... Nara

Ariel Camejo

Partir es siempre inaugurar la posibilidad de un nuevo regreso. Nara Araújo confiaba en esa forma de extraño retorno y (nos) lo recordaba una y otra vez al convocar la imagen poderosa de un mar siempre recomenzado. No por eso su partida dibuja un océano menos denso, más inextricable a la ruta de nuestros descubrimientos; no por eso se fue un poco menos de nosotros junto al polvo de sus huesos.

Sabemos que hizo bien porque nos es cercana ahora su lejanía, porque el vago ejercicio de la carne no deshizo la huella latente de sus artes: escritura de piernas danzantes y alas de mariposa, pensamiento en el que se confunde el laberinto de las islas con la ruta difícil de lo que no es llano a las ideas. Por eso decimos adiós hoy a su cuerpo y damos la bienvenida a su sombra, como mismo reclamaba Nara Araújo para sí y para el Alma Mater, hace sólo unos meses, el resguardo tutelar de otro asteroide: *coming, coming home...* Nara.

Retratos*

Nara Araújo

En este día de enero, mira la foto en la que sostiene la bicicleta, en el parque de la Avenida de las Misiones, sembrado de platanillos, donde su padre le enseña a sostener el equilibrio. Él no aparece en la foto, pues levanta la cámara para fijar a su niña de ojillos prendidos, que sonríe al frente del Palacio Presidencial, en el corazón de La Habana. En la foto desvaída, ella viste una falda escocesa y una blusa escolar, calza unos mocasines, y el cerquillo cubre su frente.

El parque queda cerca del Malecón. Más allá el mar se agita anunciando un vendaval. La estatua ecuestre de Máximo Gómez indica, por las patas del corcel asentadas en el pedestal, que no murió en combate, pues por una burla de la historia, tan intrépido guerrero sobrevivió la contienda para fallecer de septicemia, tras la hincada de una rosa. [...]

La niña sonríe tal vez porque le agrada la compañía de su padre, siempre ocupado o de viaje. [...] Le ha enseñado a nadar, y la invita a participar en sus giras en provincias por asuntos de su profesión médica. [...] En esas giras ella duerme en el asiento trasero del Buick verdemar, arropada con su sobretodo, y cuando despierta, el padre, aburrido de conducir por la carretera Central, le pide una canción de moda; la niña entona bien y modula suavemente la letra, con dulzura: *Lluvia, que golpea en mi ventana, con su suave tintineo... Cuántos recuerdos...*

[...] De cada viaje, ella lo sabe muy bien, el padre le traerá una muñeca ataviada con el atuendo regional, que añadirá a las colgadas en las paredes de su habitación. Le complace particularmente el soldado de la guardia del Palacio de Buckingham, con sus pantalones escarlata y su elevado sombrero de terciopelo negro, y el muñeco que remeda a un famoso director de orquesta, su pelo ensortijado y traje de pana azul, sobre una camisa de seda. Pese a su vistosa colección, siempre ansía más y anhela una de las muñecas italianas, con vestidos celestes y sombreros de raso, que exhiben en una vidriera del Carmelo, junto a los chocolates suizos.

En este día de enero, de aterimiento fugaz, pasa las pálidas hojas del álbum, y la sorprende otra foto donde su hermana aparece junto a ella, con batas de piqué, cabellos recogidos con cintas, zapatos de correa y mediecitas de encajes. Están sentadas en un banco de la Fragua Martiana, donde acudían los domingos de la mano del abuelo. Vivían en una calle con el nombre del segundo descubridor de América, cerca de las antiguas canteras de San Lázaro, y aquel repetido destino marcaría la temprana admiración por el autor de *Ismaelillo* y *La Edad de Oro*. [...]

La madre, maestra, solía leerles aquellas historias en una gastada edición de hojas desteñidas y reiteradamente encuadernadas, de lo que en su inicio fue una revista mensual, para niños y niñas. Aquellas niñas cubanas, nacidas en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, encontraban en *La Edad de Oro* una explicación a misterios de la ciencia y la técnica, a la historia mundial y a la de América, pero preferían la ficción de «Meñique», «Bebé y el señor Don Pomposo», «Nené traviesa», o «La muñeca negra». De la misma manera seleccionaban los cuentos de Andersen y de los hermanos Grimm, antes que los capítulos sobre mecánica en el *Tesoro de la juventud*.

En este día de enero, de crudeza efímera, las ve sentadas en el banco de piedra de la Fragua, mirando imperturbables a la cámara. Abrazadas. ¿Por qué no encuentra en el álbum las fotos del hermano mayor, héroe en Corea donde fue herido en una pierna? ¿Por qué se marchó joven de la casa para regresar en una sola ocasión y luego desvanecerse? ¿Por qué no hay retratos de grupo como en esas fotos tradicionales que incluyen hasta el cachorro favorito? ¿Por qué el padre no mira a las niñas sino a la cámara? ¿Por qué está siempre como ausente? ¿En qué divagaba, en su destino, en sus trofeos? ¿Posaba o se aburría?

Las fotos le suscitan más incógnitas que certidumbres. [...] si hablan, es más por lo que ocultan que por lo que muestran, aparecen como ajenas, y en su lento deterioro, van anunciando el paso del tiempo. ¿Qué queda de aquel candor, de aquella inocencia, de aquella edad venturosa vivida en la armonía de los padres, la hermana y el abuelo?

El rostro de la niña cambió, también el alma. El cisma familiar, la inestabilidad y el desconsuelo, la inseguridad y las derrotas –el padecimiento estomacal, la sudoración ansiosa–, la hicieron formarse, quizás florecer, pero alejándola, cada vez más, de la Arcadia perdida. ¿Qué queda de ella en las fotos? Una ambigua reminiscencia, una inquietante remembranza, una evocación de un tiempo pretérito, que como la imagen en el papel se desdibuja, pierde sus contornos, y se escapa entre los dedos.

* Tomado de *La huella y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 122-5.

RE señas

Contra la cautela: una razón para otras sinrazones*

Nada es tan sencillo ni tan complejo a la vez como llamar las cosas por su nombre. En medio de la soledad que rodea al sujeto contemporáneo, nadie está dispuesto a probar la experiencia de que la sociedad le obsequie un espaldarazo. Con frecuencia las personas temen que alguien le niegue ese ritual del saludo que le garantiza la ilusión de estar vivo. Otras veces presienten que la evasiva gestual pueda llegar a la agresión física. Por último, los estragos del miedo asumen el rol de los «inesperados» artífices de la ficción humana. Entonces, quien anhelaba Ser por encima del Todo, se transforma en el hombre de la multitud salido del relato de Edgar Allan Poe. Pero ya sabemos que este «fantasma que vive como hombre» desaparece en el ocaso de la tarde sin dejarse leer por quienes buscan algo que diferencie al uno del otro.

La crítica de arte es uno de los escenarios donde intervienen los factores mencionados. Pero lejos de ser los protagonistas del drama, solo actúan para detonar las disyuntivas a las que enfrenta la ingrata profesión. En el centro de la paradoja donde el arte se funde con la vida, el crítico tiene ante sí un repertorio de dificultades que provocarían una deserción inmediata del oficio escogido: ser un cobarde y pretender vencer el miedo a cada instante; ser un bohemio que no resiste la soledad y tomar distancia cuando el momento lo requiera; ser un fanático de la verdad y compartir la desdicha de cuantos mienten; ser incorruptible y anhelar una existencia libre de penurias económicas. Todas estas polaridades deben quedar resueltas antes de sentarse a escribir un texto crítico que merezca respeto. Aunque valga la aclaración: estamos describiendo el rostro de una utopía, tan delirante como aquella de «cambiar la vida recurriendo a los trucos del arte».

Antes que artículos escandalosos, lo que ha matizado a la crítica cubana de la presente década es el alboroto que provocan ciertos textos que intentan desmarcarse de la línea complaciente. De manera contradictoria, estos «disturbios de opinión» han ofrecido una ganancia pírrica: notar la intolerancia de nuestros artistas visuales hacia criterios que no validan su obra como ellos quisieran. Devenidos en artistas-funcionarios-intocables, dichas reacciones permiten sentirse menos solos a los críticos partidarios de una lealtad incondicional hacia lo políticamente correcto. En una situación de agravio, se justificaría que el «objeto de análisis» discutiera con el autor de «la ofensa» antes que elevar sus lamentos al muro de las instancias superiores. Porque cuando una queja se proyecta de «arriba» hacia «abajo», cabe suponer que «la víctima» pretende que ruede la cabeza del «verdugo».

Pero si abundan los críticos jóvenes y establecidos dispuestos a recibir una compensación monetaria «extra» ante la remuneración simbólica que ofrecen las publicaciones, ¿por qué los artistas cuestionados no se aprovechan de esta agravante y los contratan para neutralizar con razones de peso los argumentos que no les convienen? Así la historia oficial gozaría de un atractivo cinismo y, en un nivel de simulacro total, alguien podría afirmar sin temor a equivocarse: «Si algo no falta en el contexto de las artes visuales de la ínsula es la polémica».

Así en la vida como en el arte, la cautela es una reacción natural en las sociedades de control. Ahora, si este elemental «instinto de conservación» deviene una proyección colectiva, lo que se respira es una atmósfera de sumisión total, donde un mínimo riesgo implica un máximo de temeridad. De esta manera, términos como «criticonería», «resentimiento», «ensañamiento» o «artista frustrado» se potencian hasta acabar por concederle un salvoconducto de credibilidad a quienes se abstienen de poner el dedo en la llaga en favor de recrear las cosas positivas que consiguen atrapar sus ojos. Sin embargo, a la larga esta «opción válida», desde su perspectiva humana, se trastoca en el vicio de flotar en la bruma del consenso.

Junto a estos «cronistas del bien», abundan los productores visuales que aspiran a ser «artistas del consenso» con la «ayuda desinteresada» de esos exploradores de virtudes. Ahora: ¿será posible convencer a todos mediante la complicidad de todos? Cuando leo materiales monográficos que comentan maravillas de figuras reconocidas, me digo: esto recuerda aquel texto de Gerardo Mosquera sobre Juan Francisco Elso, donde el lector «presentía» que se estaba hablando de un «demiurgo» en lugar de un artista plástico. ¿Acaso un creador, por muy grande que sea, no está expuesto a las mismas contingencias menores que el resto de sus colegas? La salvedad radica en que los «nuevos espíritus mediando entre Dios y la criatura» no le llegan ni a los tobillos al desafortunado Elso Padilla (1956-1988).

Como estrategia de legitimación, ser un «artista del consenso» no garantiza un *status* precisamente legitimador. Sería oportuno recordar que productores visuales como Maurizio Cattelan, Damien Hirst Matthew Barney o Santiago Sierra son cuestionados tanto desde lo ético como desde lo estético. Asimismo, su incidencia y cotización aumenta casi a la par que su efectismo publicitario no deja de provocar criterios antagónicos. En el «caso cubano», se invierten los papeles: mientras más se avalan determinadas poéticas, más se evidencia su escaso protagonismo en el circuito artístico nacional e internacional. También es sintomática la ausencia de los «artistas del consenso» en los principales eventos del arte contemporáneo como Documenta o la centenaria Bienal de Venecia.

Ser un crítico a sueldo de las peores causas comerciales, equivale a magnificar la indigencia de un oficio marginado de la especulación que rige diversos sectores de las artes visuales. Muchas veces los «apologistas inexpertos» ni se imaginan los negocios «adicionales» en que están involucrados sus elecciones críticas. Pero los que «saben demasiado» se concentran en lo suyo y hasta se permiten loas en nombre de una eticidad fantasma. Ante semejantes lecciones de servilismo intelectual, cualquier miembro de la sociedad civil respetaría más a quienes pagan en menosprecio de los pagados. En este sentido, los hechos demuestran que predomina un retorno de la pobreza, no precisamente irradiante.

A propósito del panel realizado en el Coloquio del IV Salón de Arte Cubano Contemporáneo (enero-febrero, 2005), Luz Merino Acosta refrescó viejos tópicos de una creciente actualidad. La Doctora en Ciencias del Arte evocó las preocupaciones del joven Mañach con relación a la incapacidad de los artistas para asumir la crítica, la eticidad que exige dicha profesión y la urgencia de una autonomía financiera que le otorgue una postura social de mayor envergadura. Ochenta años después, los creadores siguen reacios a soportar un juicio desfavorable, las publicaciones y editoriales no ofrecen una compensación decorosa por el trabajo crítico y solo queda una alternativa: que la sobrecarga de eticidad se apoye en el desinterés, la autogestión investigativa y el atrevimiento de quienes se apartan de la nota piadosa para esgrimir opiniones sin abandonar los márgenes de permisibilidad disponibles.

En 1963, el periodista y crítico Francis Steegmuller entrevistó a Marcel Duchamp para la célebre revista *Show*. A los 75 años, el imaginario más influyente de la plástica del siglo XX disparó a quemarropa contra el mundillo del arte: «Desconfíen de los artistas. Son unas bestias. Deberían internarlos a todos por tener el ego hipertrofiado». Pero la historia no ha cambiado. Encontrar artistas que sobresalgan por sus virtudes éticas se torna una empresa difícil. De hecho, la ética en el arte constituye una especie en peligro de extinción. Los futuros historiadores del arte no deberían ignorar este juicio lapidario de la «bestia mayor». No por gusto el mismo Duchamp legó a la posteridad el testimonio de una falacia sin precedentes: jactarse de que su único talento consistía en haberse pasado cuarenta años sin hacer nada.

Entre el ego manipulador de los artistas, la impotencia económica de la crítica y el compromiso político de los funcionarios incompetentes de la institución arte, está la eternidad de la cautela nuestra de cada día. Al margen de esta tríada, habrá que articular una estrategia donde el ejercicio del criterio no genere una «terapia de bibliógrafos» para ingenuos culpables.

Si vivir como crítico de arte en Cuba es una utopía, trascender como tal desde la cautela se traduce en otro proyecto imposible. Para ello, tendrían que surgir y multiplicarse creadores tan profundos como Elso Padilla y, al mismo tiempo, necesitados de un «consenso tranquilizador». La tradición del no, presente en la literatura insular, brilla por su ausencia en el campo de las artes visuales. Esas destrucciones que un ensayista «fuera de juego» reclama, para creer en la historia de un país y un nacionalismo, son demencias fuera de lugar en la crítica del arte contemporáneo hecho en Cuba durante la última centuria. Apenas se registran contadas irreverencias que cabrían en un pequeño tomo de memorias. Una razón para «hacer algo» por la resurrección de esas «cuerdas locuras» empeñadas en el sueño de luchar contra las sinrazones que defienden los partidarios de la cautela.

Héctor Antón Castillo

* Este trabajo obtuvo en 2008 el Premio Nacional de Crítica «Guy Pérez Cisneros».

A través del ámbar o continuidad del des-concierto: Rubén Rodríguez y Ena Lucía Portela

Todos tenían conexiones, falsas o no,
daba igual.
Ena Lucía Portela
El pájaro: pincel y tinta china

Una isla es un solar. Eso percibo al leer la primera novela publicada por Rubén Rodríguez González, *Majá no pare caballo*,[1] con la cual obtuvo el Premio de la Ciudad de Holguín en 2002. Antes de tantos lauros, desde *Eros del espejo* (su primer libro) el autor se destaca por convertir la palabra en instrumento dócil y adaptable a sus exigencias, y por transformar la idea en discurso ingenioso y desenfadado. Rubén Rodríguez no pertenece a la generación de los llamados «novísimos», sin embargo, tiene edad para ello. Se dio a conocer como escritor mucho después, su madurez nos llega desde el silencio. Por eso sorprende la destreza con que arranca su obra al ganar el Premio Celestino 2000 con el cuento «Flora y el ángel», y es difícil entender cuál fue su desarrollo previo antes de llegar a su primer libro, publicado en 2001. Aunque no se incluye en la antología *Los últimos serán los primeros*, este verso bíblico tiene en él cumplimiento paulatino. Su obra es hija del siglo XXI y de una editorial de provincia. Para los preocupados por la proliferación de publicaciones provinciales, Rubén es un descanso, un creador que «merece la pena», algo que debemos agradecer a las ediciones en Risograph: sus primeros libros se dieron a conocer por Ediciones Holguín.

A través del chiste y la ocurrencia, de la desacralización de referentes de la cultura universal que pueden ser del más variado origen (*Yocasta, Edipo, Alejandro Volta, Papá Goriot, Peter Pan*...), por medio de un discurso ameno y fluido, Rubén devela conflictos entre hijo y progenitora, en la pareja, entre amigos y vecinos... *Majá no pare caballo* narra un fin de semana de un estudiante universitario y su madre; él le pide más atención y ella trata de no olvidar que está viva y que puede ser feliz. La mayoría de los chistes eruditos y sarcasmos que Roberto dirige a su madre son reflejo de una carencia de afecto, un recurso que el autor utiliza para transmitirnos ese ambiente de impotencia y negación al que el joven se somete (sin conciencia de ello) para no reconocer el cariño que siente por su progenitora. Esto diferencia a *Majá*.... de *Cien botellas en una pared*,[2] y de *Fumando espero*,[3] novelas escritas por Ena Lucía Portela y Jorge Ángel Pérez, respectivamente. Ambos narradores, aunque mantengan la aguda procacidad y la fría erudición, dejan ver en sus últimas obras lo que Rubén apunta desde su primera: un humanismo más patente y un predominio del sentimiento. En la de Jorge Ángel Pérez, se evidencia cuando un homosexual cuenta la historia de la cicatriz en su nalga frente a un jurado que ha de determinar cuál de los modelos tiene el trasero más hermoso. De la

trivialidad de la competencia (carácter frívolo que el personaje Virgilio contradice en su carta a Pepe, llegando a igualar el acto de la escritura con poseer unas buenas nalgas) pasamos a una narración conmovedora, de tono confesional, que nos llega en la voz del personaje mismo.[4] Mientras, Portela escoge un narrador, Zeta, con características (de las que hablaré posteriormente) que le permiten hurgar hondo en el sentimiento.

Majá no pare caballo no tiene un buen título. Yo nunca iría a la presentación de una novela con ese nombre. Sin embargo, la novela es, ante todo, una búsqueda y un cuestionamiento de la identidad nacional, de lo que definimos como «cubanía», «idiosincrasia», o con muchas otras nomenclaturas. De algún modo, el nombre de la obra apunta a esto, pues, a partir de un dicho popular, se nos anuncia que es imposible vivir ajeno a las circunstancias o desentenderse del entorno social en el que, mal que nos pese, transcurre la existencia. ¿Hasta qué punto lo que somos no es obra de lo eventual o del *fatum?*

Poseer no es escoger, sino conformarse con lo que se consigue y permite la sobrevida. La nacionalidad es, más que herencia, azar; se forma con lo que hay, por medio de nuestra capacidad inventiva. De modo piñeriano, el escritor presenta la insularidad como castigo, «maldita circunstancia» a la que nos vamos adaptando. Eso interpreto. ¿Qué es el bicitaxi para Alexis sino «esa melancólica evocación de frustraciones rumiadas en el pedaleo incesante, que él acepta como se acata el destino»?[5] Al mismo tiempo, Nuris pregunta a sus clientas si quieren tener en sus uñas «lunitas o escarchitas», «*that is the question*»;[6] pero ¿es tal referencia solo desajuste y desacralización del texto shakespeareano? Es eso y más. Rubén, con sus ocurrentes asociaciones literarias, cinematográficas, musicales y de otra índole, nos conduce a lo que refiere Luigi Pirandello en *L´umorismo*: a una risa que lleva al desconcierto, a la reflexión, a la esencia humana.

El color ámbar de la botella por la que Roberto (personaje protagónico de *Majá...*) mira, para evadir las caricias que su madre le da al joven amante, coincide con el de las botellas que Zeta (la narradora protagonista de *Cien...*) menciona en la canción que da título a la novela de Ena Lucía, entonada para olvidarse del gran conflicto que se armó en la escuela.[7] Pensemos que es también obra del azar que en el texto de Portela los bancos de Paseo se hayan quedado sin tablas, tan útiles en construir nuevas divisiones y barbacoas en la Esquina del Martillo Alegre, mientras que en la novela de Rubén Rodríguez, cuando Roberto y Alexis pasan por un parque, reparan en que los bancos no tienen tablas. Aceptemos como otra coincidencia que Pancholo, en *Cien...*, tenga un concepto pesimista de la vida semejante al de Alexis, personajes construidos ambos con parlamentos de cierta «filosofía popular» que, partiendo de una hiperbolización del sentimiento, nos conducen a lo humorístico. Sin embargo, sigo creyendo que ni siquiera esto es obra de la fortuna. Ambas novelas recrean cierta zona de la Cuba de los años noventa y, al igual que la de Jorge Ángel Pérez, fueron publicadas en 2003.

Ena Lucía acomete en *Cien botellas en una pared* acaso el acto más irreverente y laudable de su narrativa. Me refiero a la voz que cuenta la historia. El narrador en las novelas de la autora suele ser docto, complicado, de lenguaje y sintaxis a los que es difícil acceder. Pienso en su entrega anterior: *La sombra del caminante*, donde un joven Raskolnikov cubano se diluye en sus delirios, quiere huir de la gran *paideia* tropical y utiliza la pistola de un ejercicio rutinario de defensa para acometer a la instructora de tiro y al responsable de la armería en un rapto de locura; por los interiores del joven y sus complejidades (a veces se marca como masculino en el discurso; a veces, femenino) nos conduce la autora. En *Cien botellas en la pared* cuenta la historia Zeta, que no es tan docta ni buena escritora, que no es homosexual ni compleja, sino una muchacha común, quien no sabe ser de otro modo que ordinaria; lo que permite un discurso más diáfano, sensitivo y accesible: lo afirman las explicaciones al pie de página. Las peculiaridades de la narradora (ella misma se reconoce un poco lerda) le permiten hacer interpretaciones y deducciones evidentes que en los otros narradores utilizados por Ena Lucía no serían verosímiles ni orgánicas. Sirva de ejemplo la explicación que Zeta da a «comer guayabas», expresión que parte del personaje Linda Roth, en *Cien...*[8] También las definiciones de «radio bemba» y del juego «veo veo» evidencian que el texto se dirige a un posible lector extranjero, que pueda entender los códigos locales, nacionalistas. Pero sigue siendo laudable este ejercicio al que ha sido llevada la autora por las razones que sean, pues reduce el calibre erudito de su prosa y alcanza a una mayor cantidad de lectores. Zeta es propensa a un sinnúmero de sensiblerías, ingenuidades y razonamientos obvios que son imposibles de imaginar en Linda Roth.

Por su parte, Rubén escoge un narrador en tercera persona que llega a ser cómplice de Roberto. Me queda en duda la funcionalidad del narrador en segunda persona de los capítulos «Viernes, 2:35 p.m.» y «Domingo, 11:45 p.m.». Quizás sea solo un ejercicio técnico, porque en la intimidad que exige contar sobre un personaje que recuerda en su habitación momentos de la infancia, y que transita desde el lomo de una edición de *Paradiso* a los ruidos que llegan del exterior, más útil sería una narración en primera persona o mantener la tercera e introducir el discurso indirecto libre cuando se estime. Aunque no dejo de reconocer que la utilización de la segunda hace evidente la presencia de la voz narrante, que a veces suele hablar de un modo parecido al del personaje Roberto (de ahí la complicidad entre ambos). Lo anterior y el pasaje en que Marialuisa casi dialoga con el narrador, que la cambia tres veces de vestido porque ella no está conforme,[9] puede relacionarse con el momento en que el joven medita sobre «si al que cuenta la historia no se le iría la mano al inventar al buenazo de Alexis, esa bestia mansa... Porque siempre hay alguien que cuenta la historia llámese Dios o El Autor... ¿No será que el cabrón autor acaba de arrojar, estrujada en una bola la cuartilla donde te estaba escribiendo?».[10]

Se hace evidente que en ambas novelas (la de Ena Lucía y la de Rubén) hay crítica literaria y autorreferencias: Linda está escribiendo una novela que se llama *Cien botellas en una pared*, además, es la tercera que produce, lo que nos hace ver en el personaje un alter ego de la autora; y el último capítulo de *Majá...* está dedicado, con un salto retrospectivo hacia un momento en que nada de lo narrado ha tenido lugar, a hablar de la novela dentro de la novela: una *mise en abîme*, una crítica del autor a la obra que acaba de escribir, quizás cuestionándosela, admitiendo o imaginando todo juicio que un lector especializado puede tener contra ella. También se siente el eco cortazariano de «Continuidad de los parques» y el borgiano de «Las ruinas circulares», en un tono menos serio, donde vida y sentido lúdico se entremezclan.

En *Ella escribía poscrítica*, Maggie Mateo dedica un capítulo al análisis de rasgos del posmodernismo precisamente en escritores que forman parte de los llamados «novísimos». El libro de Mateo Palmer data de 1995; por tanto, se viene haciendo necesaria una continuidad de estudios semejantes en narradores como Rubén y Ena Lucía. La ensayista hace referencia a un cuento de Portela en su libro, pero es que de entonces al presente la narradora ha publicado un volumen de cuentos y tres novelas. Los años noventa siguen siendo abordados y rescatados por los narradores dentro de sus obras a principios del siglo XXI. Incluso, el análisis de Nara Araújo en *Diálogos en el umbral* abarca, de esas novelas, las dos primeras (*Cien...* no había sido publicada) y, por ejemplo, un cambio dentro de la obra de Ena Lucía (que me parece pertinente y he querido señalar en los otros dos escritores) se relaciona con los nuevos matices y lecturas que permite un narrador como Zeta, lo cual denota una variación en lo que Araújo denomina «erizar y divertir»[11] en la obra de la joven novelista, aunque no anule erizamiento y diversión.[12]

Lezama Lima apunta que «el barroquismo es una condición muy nuestra»,[13] y le atribuye dos características que se evidencian en las obras que presento, y que están muy relacionadas con la poética del posmodernismo. Primero señala «la simultaneidad [...] lo que para los europeos es sucesivo para el americano es simultáneo y le da un turbión sobre el pensamiento». Partamos de los años 90, cuando comenzó lo que Ena Lucía Portela llama «la mezcolanza, el ajiaco, el carnaval».[14] Ya no se puede hablar del solar como «zona de elementos marginados» (Zeta es graduada de Filología y vive en un cuartucho de la Esquina del Martillo Alegre; y Marialuisa fue profesora de Marxismo, actualmente trabaja en una editorial, su hijo Roberto es estudiante universitario y ambos viven en un solar), sino como espacio donde pueden convivir todo tipo de personas, desde intelectuales hasta ladrones, porque «ya el Vedado estaba repleto de ciudadelas y se veía cualquier cosa, desde la hija del latifundista que se había negado a emigrar hasta el bandolero exconvicto que planeaba atropellar a la hija del latifundista para robarle los cuadros y las lámparas».[15]

Todo comenzó con Carpentier. Eso creo y, por la capacidad de fabulación que Ena Lucía misma le confiere a la crítica (a la que también delega la responsabilidad de estudiar las influencias de otros autores en su narrativa),[16] pretendo demostrar que el ambiente solariego de *Majá...* y *Cien...* es prolongación y eco del concierto carpenteriano.

Concierto barroco se desarrolla en época de la colonización española, cuando Europa es el centro de la creación artística y del desarrollo económico.[17] Ena Lucía Portela y Rubén Rodríguez escriben sobre acontecimientos contemporáneos, lo que nos hace desviar la mirada hacia Estados Unidos, donde, desde finales de los años cincuenta del siglo XX, se localiza la capital del arte contemporáneo y a donde se desplaza el poder económico mundial. Además, deben tomarse en cuenta las tensas relaciones políticas entre Cuba y la potencia norteamericana, y el aumento de emigrantes desde la isla. Lo anterior me permite crear analogías entre el viaje del Amo desde México hacia Europa, haciendo escala en Cuba y tomando como acompañante a un negro de Regla (en la novela de Carpentier), y las aventuras de Linda Roth en la ciudad de Nueva York (en el texto de Portela). Por eso también se explica la sátira al cine de corte hollywoodense, de donde provienen géneros como el *western*, el policiaco, las aventuras, la ciencia ficción y el terror... que son parodiados por los jóvenes narradores en cuestión.

Sería de ingenuos pensar que el concierto de Carpentier se limita a ese juego fónico evidente con la palabra «plata» al inicio de la novela. Esto es solo preludio de la compleja y plural sinfonía que conforma la novela en su totalidad. Tendríamos que buscar en la descripción del carnaval en Italia; en la convivencia de elementos diferentes; en la obra paralela que se desarrollaba en los palcos mientras andaba la representación; en las discusiones sobre arte e historia, sobre América y Europa; en la variedad y contraste, hasta llegar a desmentir al Amo, quien, en un principio, cree imposible la fusión de la música africana y europea –imposibilidad que desaparece, pues su esclavo de compañía era de Regla: «Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras [...] con tales ocurrencias de ritmos [...] que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara»,[18] luego todos se suman a la gran orgía de sonidos y movimientos (desde las monjas hasta la boba del desván), mientras cantan con Filomeno y repiten «*Kálaba-sum-sum-sum*», como si estuvieran en medio de un toque de santo en un solar habanero.

De modo análogo, la mezcla de música clásica con el trompetista, NG La Banda, Paulo FG, Compay Segundo, Radio Reloj, los martillazos de los que construyen infinitas barbacoas, los ladridos del «megaterio», el cacareo de las gallinas, el ruido de las fichas de dominó, los gruñidos del cerdo, los berridos del chivo, las broncas de borrachos y sobrios en *Cien...* conforman una extraña armonía y un peculiar concierto, semejante al que descubrimos en el solar de *Majá...*: la máquina de escribir de Magda con la que «pasa» tesis para ganarse la vida, los puercos de Nano, el canto de los pajarillos enjaulados, todo tipo de música se filtra de pared en pared, se escuchan hasta los mínimos ruidos del vecino mientras se baña, los ladridos de las perras de Marielena, los muchachos jugando, el secador de la peluquera Narcisa, la confusión de olores, los soldadores de las tan en moda escaleras de caracol...

Además, en ambas novelas (*Cien...* y *Majá...*) se alude a varias creencias: el catolicismo, las religiones afrocubanas, el protestantismo, los testigos de Jehová; el sexo y las distintas preferencias sexuales son algo que las hace dialogar: por un lado, Zeta es propensa a abrir las piernas cuando ve a un hombre y, por el otro, Roberto es construido mediante una ambigüedad sexual que lo hace entrar en contraste con Marialuisa, Delfín y demás habitantes del solar, quienes llevan una vida sexual asumida. Zeta, en su condición de heterosexual y mujer común, contrasta también con los que la rodean: no puede ser jinetera como su amiga Yadelis, ni puede ser homosexual como Linda o su padre. Ello me induce a reconocer procedimientos de caracterización en ambos narradores, que,

aunque parezcan contrarios, persiguen un mismo fin. La simplicidad y torpeza de Zeta se opone a la erudición y capacidad de razonamiento de Roberto y, a la vez, ambos modos apuntan a la reflexión pasando por el sentido lúdico; lo que permite, como he anotado, un énfasis en la sensibilidad humana a partir de dos métodos distintos.

El segundo rasgo del barroquismo que José Lezama Lima establece es la «parodia de los estilos», con la que dialogan los jóvenes narradores. En ambas novelas se parodia música, cine y literatura: escenas de duelo, cuentos de hadas, filmes de Bruce Lee, de vaqueros, *The Matrix*, la novela negra, la música popular, Romeo y Julieta; Ena Lucía arremete contra Virginia Woolf, Rubén hace exclamar a Roberto «me cago en Alejandro Volta» o pone a vivir a la reina de Francia en un solar, Carpentier presenta a Vivaldi como un pelirrojo adicto a la bebida y dado a los placeres; también altera cronológicamente los hechos históricos al llevar a sus entes literarios hasta la tumba de Ígor Stravinsky (que vivió en el siglo XX y criticó la música de Vivaldi), para que el músico veneciano pudiera ser reivindicado y tener su venganza desde la ficción. En *Majá...* se descontextualizan versos de Sor Juana y Quevedo, mientras Carpentier mezcla la «poesía negra» con la lengua latina.

Claro que, más que de ruptura o cambio absoluto (al comparar estas obras con la novela de Carpentier), debe hablarse de continuidad, amplitud y adaptación a las nuevas condiciones sociales. Europa sigue siendo un referente importante a parodiar: los personajes de Rubén vistos desde la perspectiva de Roberto suelen hablar en castellano antiguo, lo que crea un contraste entre los personajes ordinarios de un solar de finales del siglo XX con sus parlamentos refinados y castizos.

Ena Lucía y Rubén coinciden con Carpentier en la importancia y presencia del elemento sexual (con tratamientos diferentes en cada uno), lo escatológico, el uso libre y espontáneo del lenguaje, la mezcla de géneros y estilos, la desacralización de referentes culturales. Hay, además, convivencia de razas y creencias, y crítica artístico-literaria en las tres obras. La descripción que hace Carpentier de Regla no dista mucho de un solar. En *Cien...* es justo la lancha de Regla la que JJ secuestra para llegar a costas norteamericanas, pues la emigración es un tema y una preocupación común.

Ena Lucía Portela podría acusarme de crítico demasiado imaginativo. Rubén Rodríguez pensaría que hay algunas ideas que el personaje Marialuisa hubiera podido utilizar para el análisis de su novela en el último capítulo de carácter autorreferencial. Carpentier debe estar riéndose desde alguna dimensión que desconozco todavía. Aun así, sus voces se me confunden con el eterno toc toc toc de los que construyen barbacoas, con los soldadores de escaleras de caracol, mientras que los moros de la torre del Orologio vuelven a dar las horas. Continuidad de ecos que nos devuelven, desde la colonia hasta nuestros días, el solar sonoro que es una isla.

YOANDY CABRERA

[1] Rubén Rodríguez, *Majá no pare caballo*, Holguín, Ediciones Holguín, 2003.
[2] Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Ediciones Unión, 2003.
[3] Jorge Ángel Pérez, *Fumando espero*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2003.
[4] Pérez, ob. cit., p. 104.
[5] Rodríguez, ob. cit., p. 27.
[6] Ídem.
[7] Portela, ob. cit., p. 58.
[8] Ídem, p. 97.
[9] Rodríguez, ob. cit., p. 97.
[10] Ídem, p. 104.
[11] Expresión tomada de *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela, en boca del personaje Emilio U.
[12] Nara Araújo, «Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela» y «Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba», *Diálogos en el umbral*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2003.
[13] Gabriel Jiménez Emán, «Palabras con Lezama Lima: La imagen para mí es la vida», *La Gaceta de Cuba*, n. 6, 2006, p. 25.
[14] Portela, ob. cit., p. 63.
[15] Ibidem.
Al respecto, léase lo que la autora responde a la pregunta «¿cuál es su deuda con la novelística de Carpentier?», *La Gaceta de Cuba*, n. 4, 2004, p. 9.
[17] Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2004.
[18] Ídem, p. 34.

WENDY´S ARITHMETIC

U+N

Me gustan los diarios. No escribirlos, por supuesto: no le doy tanto crédito a mi irrealidad. Y mucho menos leerlos, lo que me parece un acto de obscenidad: una de esas violencitas sutiles que nos (l)legaron machihembradas con la modernidad. Simplemente me gustan. Hasta el delirio e incluso el delito. Deleite de saber que existen: ríos de días, ah. Splash. En especial, los diarios escritos por una mujer. Específicamente, los escritos en Cuba por una mujer. Léase, en Cuba por una mujer de mi generación. Supongo sea una (mala) suerte de fetichismo iletrado o de analfabeto hedonismo. Todavía no sé. Pero igual no puedo evitarlo. Con esta tipología de autoras las cosas siempre terminan *far beyond my control*. Y no es un efecto del XXI, no. Por favor. De niño –algo más precoz que prodigio– también me ocurría así. Me temo ser el no-lector ideal de este paragénero literárido.

D/O/S

Todos se van. Primer Premio de Novela Bruguera. ¿No era un diario? Otorgado el 2 de marzo de 2006. Por el escritor Eduardo Mendoza en calidad de jurado único. Demostración democrática de Ediciones B para el sello Bruguera. De Barcelona, España. *Copyright* de abril de 2006. Casi trescientas páginas en apenas un mes. Menuda celeridad: definitivamente, Europa es otro tempo euditorial. Pero no me urge leer mucho más. Este objeto libresco ni siquiera circula en Cuba y cuando lo hace, aparece autografiado[1] más o menos apócrifamente. A mí me basta con hojearlo por dentro. Tantear con los dedos. Atinar a olerle la tinta. A tientas. Palpar sus caracteres. Su celulosa color de hueso. Nieve antigua. De los años ochenta. Paleolectura. Catarlo a la catalana. Pensarlo todo al revés. Tristeza de miércoles: *wednesday´s blues*. Asociarlo, por ejemplo, con un libro de entrevistas a los que se fueron y a los que quedaron aquí: *ad entrum, ad infinitum, ab usum*. Es un hermoso ejemplar. Tras la portada descualorida de Frederick Cayley Robinson (¿apellido de náufrago, de político o de trovador?), me basta con ponderarlo todo al revés. Leer el «Todos se van» como una signatura colectiva (el diario como mecanismo de antologación) y leer a «Wendy Guerra» como un título mucho más cautivante (un tópico menos típico) que el premiado por la editorial. Breviografía de solapas: diplomada en 35 mm, conferencista internacional, narradora que ha posado desnuda en La Habana (1970) y poeta de cabeza rapada bajo un sombrero rojo de lunares verdes. P.d.: me defrauda su foto en la lente de Luis Miguel Palomares en lugar de en mi Canon. Para empezar, el blanco y negro siempre me remite al gran arte (puaf) y, por lo demás, la autora parece sorprendida en un claroscuro al despertar.

T►RE◄S

A mediados de los noventa, leí este verso: «todos se han ido». Durante dos hemidécadas después lo olvidé. Epistolírica generacional o algo por el hastío. Ahora da igual. O no. Porque de pronto otra vez se reitera ante mí: «todos se van». ¿Estaré condenado a una (buena) suerte de iteratura? En fin, ¿para qué seguir? ¿Para elegir una ética en medio de la multiplicación de lo escritural? ¿Para sortear la parábola de algún límite? ¿Para ser clásicos y desnudos (*id est:* indefensos y bellos)? ¿Por el placer *an sich* de aterrorizar a la República Cánonstitucional de las Letras Cubanas? ¿Para surfear sobre el apocalipsis con las piernas abiertas y viajar entre imágenes que nunca nos pertenecerán? ¿Para obligar a un concepto sobre el otro concepto, o por cierto lectivo displacer? ¿Por el dolor de ser un *enfant terrible* o acaso una *flower child*? ¿Para raspar dos cabezas de un tiro? ¿Para fermentar en cada (con)texto una pequeña China o devenir una *China Girl*? ¿Para sembrar Alicias que me rompan los espej(uel)os? ¿Para parir en París alguna medianoche de invierness entre el nuevo diciembre 11 y el viejo diciembre 10? ¿Para no vivir más las reglas que acatara al dedillo incluso James Dean (*Rev In Peace*)? ¿Para pensar que se triunfa o por el proceso de esa ilusión: amenazar pero no llegar a masticar el atchís (wendomatoguerra)? ¿A dónde ir de espaldas a preguntar por quién? ¿Ser fuertes para ser solos? Y, en principio, ¿por qué no seguir?

CU÷A÷TR=O

No sé en qué momento se me ocurrió dejar de ser niño. Supongo que haya sido ante alguna tonadilla enfanterrible de cara al vidrio de la TVC. ¡Ah, la miseria terrible que es el acto de reseñar! Todo diario me sabe a *immobilis perpetuus*, coqueteo con las leyes de la termoestática y de la histología nacional. Tras cada fecha, una fachada (el diario como *make-up*). Dosificación de la belleza y lo bárbaro, escamoteo del horror incivil: en especial, si es un diario local de guerra o uno escrito en checo por Ana Franz. Cuentagotía en aras de la verosimilitud. Fingir que se funge como testigo, y poner voz de niña mala con acento de una revista newyorker editada en el XIX por Joseph K (el diario como *making-of*). Y, por supuesto, de vez en cuando dejar que sea otro quien hable: *we(ndy) are the world*. Intentona de lo dialógico y polifónico: ¿dejar que el público coree? Acaso todo diario sea demasiado intransferible y personal. Siempre se captan las filigranas de un mismo autor que simula su autoevolución (el lector como policía). La única ventaja de este paragénero es su perversa condición de ser absolutamente inactual. Todo diario ya se fue: este, por ejemplo (*index dix it*), entre 1978 y 1990.

CI–NC=O

En la diarística cubana casi todo parece resonar en clave de sol sostenido mayor. Cada cuaderno es una *chambre claire* a la par que una caja negra (y, por supuesto, probablemente *made in china* también). Nuestros diarios emiten o tal vez imitan sombras cubanescas, patriushkas. La mayoría son correctos politóricamente y el resto (¿los restos?) permanece aún inédito y sin preticket de imprimátur. Esto se verifica desde los diarios de navegación y sus conjunciones ínsulocó(s)micas. Pasando por los diarios de viaje del XVII-XVIII, donde se legi-timan muchos de esos tics que después serían la narrativa de lo boomaravilloso. Y por los diarios de campaña a los que un lector mártir, espantado de todo, nunca podrá evitar sustraerle una página (el diario como *iceberg* o como eterno retorno con final en *off*: endemismo cubanietzsche). Hasta los *blogs* wwwirtuales más o menos *updated* con que aspiramos a recuperar el instinto de sabernos narrar en tanto nación (o al menos en alguna tonta noción). En resumen, en medio de tanto diarismo de fondo, y sin practicar la lectura *in extenso* sino en diargonal, concédase por este medio a *Todos se van* el derecho *in situ* de patalear.

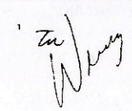
SE–IS

De haberse editado con menos premura, los peritos de Bruguera tal vez no hubieran olvidado redactar la nota de contracubierta para «Mayores de 12 años» en lugar de «TE». En apenas una línea deconstruyen su propio producto con la *ñoñería* –en perfecto hezpañol, por lo demás– de que *Todos se van* es un diario laureado como novela porque «constituye un viaje instructivo y enriquecedor». ¿No saldrá justo de esta ped(em)agogia la iteración de un verso o título como «todos se han ido» o «todos se van»?

C‰DA

A estas alturas de la historieta ya solo quisiera enfatizar que me gusta la mecanicuántica de los diarios: la aritmética mínimal de Wendy Guerra incluida. No los leo, cierto, pero los colecciono y/ o colecciono la crítica que engendran en nuestros literamagazines. Ya lo dije, no puedo *evitar*lo: asumo los diarios de Evitas como límiteratura de culto, incluidos los diarios ocultos. En época de remesa los compro a precio de incunables, y entonces hago bibliocrítica al desordenarlos en mi anaquel. Nunca los presto y, desafortunadamente, por más de un motivo esto se aplica a *Todos se van*. No sé. Tal vez más temprano que tarde me anime a hacer una autología con ellos: un diaricollage. O será que aún tengo fe en los diarios como reacción privada contra diarios públicos de mayor circulación: una microscritura contra cualquier discurso megabalzac (el diario como antinovelística del alma de una nación). Diástole clandestina y diatriba, nunca diadema: diálisis y diáspora nada doméstica(da). Si Wendy Guerra ignora o intuye semejante delirio ± deleite ± delito, en realidad no lo sé. Igual para mí es una cuestión que sigue estando *far beyond my control*. Supongo sea suficiente para los dos. LQQDiario.

ORLANDO LUIS PARDO LAZO



colaboradores

Antonio Álvarez Pitaluga (La Habana, 1972). Es profesor de Historia de Cuba y Cultura Cubana, en la Universidad de La Habana. Máster en Ciencias Históricas.

Carlos Simón Forcade (Habana, 1980). Se licenció en Historia del Arte. Es profesor de Estética y Teoría de la Cultura en la Facultad de Artes y Letras.

Ariel Pérez Lazo (La Habana, 1977). Es Licenciado en Filosofía y Máster en Historia Contemporánea y Relaciones Internacionales. Actualmente trabaja como profesor de Historia de la Filosofía en el ISA.

Nara Araújo (La Habana, 1945-2009). Doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de Moscú, fue Profesora Titular en la Universidad de La Habana. Autora, entre otros, de *Visión romántica del otro* (1993), *La huella y el tiempo* y *Diálogos en el umbral*, ambos de 2003. Realizó estudios sobre literatura comparada, y sobre las literaturas y culturas de Cuba y el Caribe.

Jorge Enrique Lage (La Habana, 1979). Tiene publicados cuatro libros de narrativa: los premios Calendario *Fragmentos encontrados en la Rampa (2005) y Los ojos de fuego verde (2005), además de Yo fui un adolescente ladrón de tumbas (2005)* y *El color de la sangre diluida (2007)*.

Lien Carrazana Lau (Habana, 1980). Es graduada del Centro de Formación Literaria «Onelio Jorge Cardoso». Su libro *Llamar de Alaska a Hawai y viceversa* fue mención del Premio David 2006. Es directora y editora de la revista digital *La caja de la china*, y Premio Nacional de Periodismo Cultural 2000 y 2005.

Luis Yuseff (Holguín, 1975). Poeta y narrador. En poesía, ha obtenido, entre otros, el Premio de la Ciudad de Holguín 2003 y el Premio Pinos Nuevos 2004. Es Premio Nacional de Cuentos Celestino 2005. Cuentan entre sus publicaciones *Esquema de la impura rosa* (2004), *Vals de los cuerpos cortados* (2004), *Yo me llamaba Antonio Broccardo* (2004) y *Golpear las ventanas* (2004).

Jesús David Curbelo (Camagüey, 1965). Poeta, narrador, ensayista y traductor. Trabaja en Ediciones Unión y es profesor adjunto de la Facultad de Artes y Letras. Ha traducido, entre otros, a William Blake y Rimbaud; y ha compilado sus traducciones de Joachim Dubellay (2004), la *Vida Nueva* de Dante Alighieri (2005) y la *Poesía escogida* de John Donne (2002).

Andrés Álvarez Álvarez* (Artemisa, 1982). Licenciado en Historia del Arte. Trabaja en la publicación *Noticias de Arte Cubano*.

Gleyvis Coro (Pinar del Río, 1974). Odontóloga, narradora y poeta. Premio Poesía Erótica de Nueva Paz 1996, Premio Alcorta de poesía 1997, y Segundo Premio Iberoamericano de Poesía de la Fundación Senda 2005. Ha publicado, entre otros, *Escribir en la piedra* (2000) y *Poemas Briosos* (2003). Su novela *La burbuja* mereció el Premio «Cirilo Villaverde» 2006.

Orlando Luis Pardo (La Habana, 1971). Narrador, fotógrafo y poeta. Autor del cuento «Cuban American Beauty» (Premio *La Gaceta de Cuba* 2005). Ha publicado los libros de narrativa *Ipatrías* (2005) y *Mi nombre es William Saroyan* (2007), con el cual fue Premio Calendario.

José Raúl Fraguela (Pinar del Río, 1961). Poeta y editor de Ediciones Loynaz, donde ha publicado *Espiral del tiempo* (2001), *Como de bronce candente* (2002), *De mi patio al monte* (2003), *Ronda la ronda* (2005), *El libro. Arte, técnica, oficio* (2005).

Hamlet Fernández Díaz* (Cabaiguán, 1984). Profesor de la Facultad de Artes y Letras, en la Universidad de La Habana.

Patricia Andino* (La Habana, 1984). Graduada de Historia del Arte.

Saidirys Barrera* (Matanzas, 1984). Graduada de Historia del Arte.

Tahimí Mesa* (Pinar del Río, 1984). Graduada de Historia del Arte.

Diana Saínz* (Holguín, 1984). Licenciada en Historia del Arte. Trabaja actualmente en el ICAIC.

Yudisley Santos* (Pinar del Río, 1984). Graduada de Historia del Arte.

Roberto Zurbano (La Habana, 1965). Ensayista y crítico cultural. Ha merecido, entre otros, los premios Pinos Nuevos y Letra y Solfa, la Beca Dador y el Premio Nacional de Periodismo Cultural 2000 y 2005. Ha publicado *Elogio del lector* (1991), *Poética de los noventa* (1995) y *Los estados nacientes: literatura cubana y postmodernidad* (1996).

Claudia Felipe* (La Habana, 1984). Profesora de la Facultad de Artes y Letras, en la Universidad de La Habana. Premio Calendario de Ensayo, con el libro *Plantar bandera* (2007), es asesora de arte de la revista *Dédalo*, de la AHS.

Teresa Laborde* (Buenos Aires, 1977). Estudió en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, y actualmente prepara espectáculos culturales en su ciudad natal.

Dianabelkis Ruz* (La Habana, 1984). Graduada de Historia del Arte.

Zaira Zarza* (, 1984). Es graduada de Historia del Arte. Trabaja actualmente en la Fundación Ludwing de Cuba.

Yanelys Abreu Babí (La Habana, 1983). Se licenció en Letras. Trabaja en el Instituto de Literatura y Lingüística, donde se ocupa del proyecto «Conjuntos estables del español de Cuba».

Reinier Pérez-Hernández (Ulán Bator, 1973). Licenciado por la Universidad de La Habana (2000) y Máster en Artes por la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo (2007). Ha sido redactor de la revista *Casa de las Américas* y editor-corrector en la Editorial Letras Cubanas y en el Fondo Editorial Casa de las Américas. Profesor adjunto de la Facultad de Artes y Letras , donde perteneció al Grupo de Estudios Teóricos.

Ariel Camejo (Pinar del Río, 1981). Profesor de la Facultad de Artes y Letras. Editor de la revista *Dédalo*, de la AHS; compiló en coautoría el libro *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra* (2008).

Haydée Arango (Matanzas, 1982). Profesora de la Facultad de Artes y Letras y Máster en Artes por la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo (2008). Jefa de redacción de *Dédalo*, compiló *Maneras de narrar: cuentos del premio* La Gaceta de Cuba (2006) y, en coautoría, *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra* (2008).

Yoandy Cabrera (Pinar del Río, 1982). Profesor de Letras Clásicas en la Universidad de La Habana. Ediciones Loynaz publicó su poemario *Otoño me ha besado* (2003). Obtuvo el premio de poesía «Ada Elba Pérez» en 2004. Poesía y crítica suyas han aparecido en *Extramuros, Cauce, La Gaceta de Cuba* y otras publicaciones.

Elina Miranda (La Habana, 1944). Doctora en Ciencias Filológicas, profesora de la Facultad de Artes y Letras, ha publicado, entre otros, *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano* (2006), con el cual fue Premio de Teatrología «Rine Leal» 2005. Es embajadora del Helenismo por la Prefectura de Atenas en 2006.

Amaury B. Carbón (Banes, 1942-2007). Latinista, investigador, traductor y profesor de la Facultad de Artes y Letras. Premio Anual de la Academia de Ciencias de Cuba con «El latín en Cuba» (1999). Miembro fundador y jefe de la Sección de Letras Clásicas e Indoeuropeo de la Asociación de Lingüistas de Cuba, se desempeñó como editor en la revista *Universidad de La Habana*.

Jamila M. Ríos (Holguín, 1981). Profesora de la Universidad de La Habana, en la Facultad de Español para no Hispanohablantes; Premio David 2008, con el poemario *Huecos de araña*.

Héctor Antón Castillo (Camagüey, 1963). Licenciado en Periodismo. En 2006 fue Premio de crítica del Concurso auspiciado por la *Revista Videncia*. Obtuvo el Premio Nacional de Crítica «Guy Pérez Cisneros», en 2008.

* Colaboradores recientemente graduados. Sus trabajos fueron recibidos por *Upsalón* durante su etapa de estudiantes.

UPsalón

Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Cuba
Mayo, 2009